البناء الفنّي في الرواية العربية في الأردن

من العام ٢٠٠١ إلى العام ٢٠١٠

إعداد

حكمت عبدالرحيم النوايسة

المشرف

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في

اللغة العربيّة وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

أيار ٢٠١٢

نموذج رقم (11/أ)
قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة (البناء الفني في الرواية العربية في الأردن من العام 2001 إلى العام 2010) وأجيزت بتاريخ 2012/5/6

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور شكري عزيز الماضي، مشرفاً أستاذ - النقد الأدبي الحديث	....
الدكتور إبراهيم السعافين، عضواً أستاذ – النقد الأدبي الحديث	....
الدكتور محمد القضاة ، عضواً أستاذ– الأدب الحديث	....
الدكتور محمد المجالي، عضواً أستاذ– الأدب الحديث (جامعة الزيتونة)	....

تفويض

أنـــا حكمـــت عبـــدالرحيم حامـــد النوايســـة، أفـــوض الجامعـــة الأردنيـــة بتزويـــد نســـخ مـــن أطروحتـــي للمكتبـــات أو المؤسســـات أو الهيئـــات أو الأشـــخاص عنـــد طلـــبهم حســـب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: ٦/٥/٢٠١٢

Authorization

I,Hikmat Abdelrahim Hamed Alnawaiseh , authorize the University of Jordan to supply copies of my Thesis/ Dissertation to libraries or establishments or individuals on request, according to the University of Jordan regulations.

Signature:
Date: 6-5-2012

الإهداء

إلـى الـذين تحمّلـوا جفـاف وجـودي الصـوريّ بيـنهم مـدّة سـنة كاملة:

أحلام الحبيبة ورفيقة الدرب

ومنيب والحارث، فلذتي كبدي، وعوني على كلّ شيء.

وإلـى أمـي الغاليـة... التـي كـان دعاؤهـا يرافقنـي، واسـتعجالها يجعلنـي ألتـذ الجلـوس السـاعات الطـوال، أتنقـل فـي فضـاء المكتبـة بـلا ملل.

وافر الشكر إلى:

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

على الرعاية الأخوية الصادقة، والكرم الأريحيّ في إبداء كل عون ومساعدة

والأساتذة الكرام :

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

الأستاذ الدكتور محمد المجالي

الأستاذ الدكتور محمد القضاة

على كرم تفضّلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة، وإبدائهم الملاحظات القيمة التي ستكون علمًا نافعًا، ويدًا ممتدّة في الزمان

المحتويات

البناء الفني في الرواية العربية في الأردن (٢٠٠١م - ٢٠١٠)

إعداد

حكمت عبدالرحيم حامد النوايسة

المشرف

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

ملخّص

تتناول هذه الأطروحة البناء الفني في الرواية الأردنية بين عامي ٢٠٠١ و ٢٠١٠م، وتهدف إلى رصد عناصر البناء الفني، والعلاقة بين نمط الرواية وموضوعها والكيفية التي جاءت بها هذه العناصر، وتفترض وجود علاقة بين الشكل والمضمون في الرواية، كما هدفت الدراسة إلى الكشف عن الملامح الفنية والموضوعية في الرواية العربيّة في الأردن في العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين، وتقديم دراسة فنية في أساليب البناء الروائي في روايات هذه العشرية، حيث تناولت الدراسة عناصر: الحدث، والشخصيات، والزمان والمكان، والسرد، واللغة.

وقدم الباحث تمهيدا أطل من خلاله على الملامح العامة للرواية العربية في الأردن، وأبرز انشغالاتها وأنماطها، حيث صدر في هذه الحقبة ما يزيد عن ثمانين رواية، واختار ثماني روايات لتكون مدار الدراسة والتطبيق، وفق أسس اختيار راعت توزّع النمط الذي تنتمي إليه الرواية ، وتمثيل الانشغالات العامة للرواية الأردنية في الفترة المدروسة.

وقد خرجت الأطروحة بجملة من النتائج من أهمّها:

- تجاور الأنماط المختلفة من الرواية في السنوات المدروسة؛ فكانت الرواية الشعرية، والرواية الكلاسيكية، والرواية التاريخية، والرواية السياسية، والرواية الرمزية...إلخ.

- وجود علاقة بين بناء الرواية بعناصرها المختلفة وثيمة الرواية وهاجس الروائي؛ إذ تأثرت العناصر الروائية بالثيمة واختلفت بين رواية وأخرى وفق ذلك.

وقد بين الباحث النتائج التفصيلية التي خرجت بها الأطروحة في خاتمتها.

المقدمة

تمثل العشريّة الأولى من القرن العشرين مدة زمنية مهمّة بكل ما حملت من وقائع تمسّ الإنسان العربي في صميم تفكيره ووجوده، فقد شهدت أخطر حدث بعد نكبة العرب الكبرى العام ١٩٦٧، وهو احتلال قوّة قادمة من وراء البحار والقارات لبلد كبير غني كان له حضوره في السياسة العربية، العراق، فضلاً عن حضوره في التاريخ العربي، ودوره المؤثر في صياغة، أو التأثير في صياغة التفكير السياسي العربي، الإقليمي، والدولي. وإذا كان هذا قد تمّ في العام ٢٠٠٣، فإن هذا العام، بكل ما حمل وحمّل العربي الذي جلس متلقيًا يشاهد، ولا يقدر على تحريك ساكن، هذا العام من الوجهة الواقعية والوقائعية لم يكن يختلف كثيرًا عن العام ٢٠٠١ الذي شهد بداية حقيقية لهذه العشريّة، عندما أعلنت القوّة العظمى تفرّدها المطلق، وصياغتها الخاصّة لمحاور الصراع في العالم، وبرنامجها الذي ينبغي تطبيقه، دون تردد، في المعركة على الإرهاب وهي المعركة التي رأينا جحافلها، وتجلّياتها، وإنجازاتها، دون أن نعثر، حتى هذه اللحظة، في العام ٢٠١٢، على تعريف يتفق عليه العالم للإرهاب، كما اتفقوا على المشاركة في الحرب عليه.

فالمثقفون، كما يرى الباحث، في هذه العشرية قد أصبحوا مهمّشين، بعقولهم، وأحلامهم، وآمالهم القومية والوطنية، وأصبحوا متلقين سلبيين لمشهد كوني يُرسم بغرائبية عجيبة، تجعل مجرّد التفكير بحلم وطني، أو قومي، من تلك الأحلام التي تكسّرت في القرن العشرين ولم تكسّر أصحابها، مجرّد التفكير بأي من هذه الأحلام سيدخل صاحبه في منطقة خارج التاريخ، وهذا مدار جدل يدخله الباحث من باب التمهيد لمعرفة أي حقبة يدرسها، وملامح الإطار الزماني لها. وعلاقة هذا بالرواية، تأتي من كون الرواية، شأنها شأن النتاج الأدبي بعامّة، تتأثر بهذا الواقع، وتستجيب له سلبًا وإيجابًا، ثمّ إن الروائيين مختلفون في مشاربهم وآفاقهم السياسية، لكنّهم يلتقون في مكان واحد أمام التلفاز، ويقرأون النصّ نفسه الذي يمارس سطوته على الكون.

ومن هنا يأتي السؤال الأول، وليس المركزي للبحث: هل أثر هذا في الإنتاج الروائي في الأردن؟ وهل شهد الإنتاج الروائي، بوصفه إنتاجًا أدبيًّا، انحسارًا أم توسّعًا؟

لقد شهدت الرواية الأردنية في هذه العشريّة تطوّرات مهمّة على صعيد الشكل والمضمون، فضلاً عن ازدياد عدد الروايات التي صدرت في هذه الحقبة، وبروز روائيين جدد لم يكونوا معروفين بالإنتاج الروائي، يضاف إلى ذلك ازدياد مساحة مساهمة المرأة في المنتج الروائي، وارتيادها مفازاتٍ لم تكن ترتادها في ما سبق، وقد اختيرت العشرية الأولى من القرن العشرين، لأنها لم تدرس من قبل، ولأنها تشكل مرحلة مهمّة في كافة الصعد: السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كما سبق الإشارة إليه، وكما سيظهر في التمهيد اللاحق.

ولعلّ الظاهرة التي يرصدها الباحث، ابتداءً، هي ظاهرة تجاور الأنماط، أو الاتجاهات الروائية، ففي الوقت الذي نقرأ فيه رواية جديدة، نقرأ رواية تقليدية، ونقرأ رواية حكاية عادية ليس فيها من الفن شيء، وهذه الظاهرة ربّما تحتاج إلى دراسة بحثية وصفية تحليليّة تفسّرها، وتلك الدراسة ليست بعيدة عن هذه الأطروحة.

وقد اختار الباحث البناء الفني عنوانا للدراسة تجنّبًا للدراسات التجزيئيّة التي لا تعطي، في الأغلب، تصوّرًا عامًّا عن عينات الدراسة، وموقعها في محيطها الأدبي، والحيوي، فضلاً عن كون دراسة البناء الفنيّ قادرة على قراءة الرواية بعناصرها الأساسيّة بوصفها سردًا، وبوصفها واقعة جماليّة تنتمي إلى عالم القصّة بالمفهوم الأوسع للجنس الأدبي، وتتكئ على عناصر إذا اختلّ عنصرٌ منها تأثرت به بقيّة العناصر.

وكان عدد الروايات الصادرة في الفترة المدروسة يزيد عن ثمانين رواية، كما سيظهر في الببلوغرافيا الملحقة بهذه الأطروحة، فقد قرأ الباحث معظم هذه الروايات، واستطاع أن يمهّد للدراسة بملخّص يتناول فيه الانشغالات العامة للرواية الأردنية، وأبرز الملامح الفنية والتقنية فيها،

والتعريف بالعلامات المميّزة منها، واستعراض الأنماط الروائيّة التي تجاورت في الحقبة المذكورة.

أما الدراسات السابقة التي تناولت موضوع البحث، الرواية العربية في الأردن في العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين، بهذا التحديد، فهي غير موجودة، لقرب الإطار الزمني، مع وجود دراسات موازية تناولت أعمال روائيين بعينهم، مثل دراسة تمام الرشود البناء الفني في روايات ليلى الأطرش[1] ودراسة بهارة الطراونة هزاع البراري روائيا[2]، ودراسة هيام أحمد العلي التجربة الروائية عند إبراهيم نصرالله[3]، وغيرها من الدراسات التي لم يكن هدفها دراسة الفن الروائي في إطار زمني ومكاني دراسة تستنبط مشكلات السرد الروائي وشواغله في هذين الإطارين، وقد اطلع الباحث على دراسة بعنوان بناء السرد في الرواية الأردنية (١٩٩٤- ٢٠٠٠)[4] ، أعدتها الباحثة رانيا أحمد الذنيبات، وهي دراسة مفيدة لكنّها خارج الإطار الذي تعالجه هذه الأطروحة، التي ترتهن إلى غايتها التحقيقية وتحاول إبراز الملامح العامة للحقبة الروائية؛ ذلك أن الدراسة التي ينشدها الباحث ستشكل حلقة أولى في دراسة الرواية في الأردن في القرن الحادي والعشرين، وتفتح الآفاق على تناول الأدب الروائي بعامة بقراءات ودراسات لا تجزئ المنجز الروائي، مع أهميّة ذلك ووجاهته، ولكن تذهب إلى رصد التحولات التي يشهدها الفن الروائي، وعلاقة كل ذلك بالمرجع، أو الفضاء المحيط بإنتاج النص الروائي، وعلاقة كل ذلك بتطوّر السياقات الثقافية الحاضنة للفعل الإبداعي.

واستنادا إلى أبرز ملمح تحصّل الباحث عليه من قراءته للمنتج الروائي الأردني في هذه الحقبة، وهو تجاور الاتجاهات والأنماط الروائية، أسس الباحث فرضية الدراسة، وهي العلاقة بين الثيمة المركزية في الرواية وعناصر البناء الفني فيها، وتشكل بنائها الفني، وعلاقة هذا كلّه بالسياق الزماني الثقافي الحاضن لإنتاج الحقبة المدروسة الروائي.

(١) الرشود، تمام، ٢٠١١، **البناء الفني في روايات ليلى الأطرش**، ط١، عمّان، الدار الأهلية للطباعة.
(٢) الطراونة، ابهاره قاسم، ٢٠١١، **هزاع البراري روائيا**، أطروحة دكتوراه، مؤتة، جامعة مؤتة.
(٣) شعبان، هيام أحمد العلي، ٢٠٠١، **التجربة الروائية عند إبراهيم نصرالله**، رسالة ماجستير، إربد، جامعة اليرموك.
(٤) الذنيبات، رانيا أحمد، ٢٠٠٢، **البناء السردي في الرواية الأردنية ١٩٩٤-٢٠٠٠**، رسالة ماجستير، مؤتة، جامعة مؤتة.

وفي ضوء ذلك، أفاد البحث من المنهج الاجتماعي الذي يهتمّ بالتشكيل الدال والسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي، ولهذا سيستخلص الباحث الكيفية التي جاءت بها العناصر الفنية المشكلة للبناء الروائي، ثم يعمد إلى تحليل هذه الكيفية، ليصل إلى العلاقة التي تتوخّاها فرضيّة الدراسة، وكان لذلك أن يحدّد المنهجية التي تسير عليها الدراسة، وكيفيّة تقسيم الفصول فيها، فكانت العناصر الفنيّة عنوانات للفصول، بعد أن قدّم الباحث الدراسة بتمهيد مثّل إطلالة على المنجز الروائي في الأردن في العشرية المدروسة، مع تلمّس ملامح هذا المنجز والتعريف بالأنماط العامة للرواية، وما تجاور منها، فضلاً عن الروائيين الذين تحقق ظهورهم بعد العام ٢٠٠٠، وأبرز الأصوات النسائية في الرواية الأردنية، كما سوّغ الباحث في التمهيد اختياره للنماذج المدروسة، مبرزًا أسس اختيار كلّ نموذج بما يمثله من أنماط الرواية الأردنية.

أما الفصل الأوّل، فقد وقفه الباحث على الحدث الروائي، معرّفا بالحدث، وفق المرجعيّات النقدية الأساسية، معطيًا فهمه الذي يعتمده للحدث، معالجًا الحدث في الروايات المدروسة، رابطًا بين بناء الحدث والثيمة المركزية في الرواية، او نمط الرواية.

وأما الفصل الثاني، فقد وقفه الباحث على بناء الشخصية الروائية، معرّفا بالشخصية الروائيّة، مبرزًا أهميّة دراستها في العمل السردي، محلّلا الشخصيات الروائية في الروايات المدروسة، رابطًا بين أنماط الشخصيّات وكيفيّة ظهورها أو تصويرها وعلاقة ذلك بالرواية: نمطها، وموضوعها، والرؤية السردية فيها.

وأمّا الفصل الثالث، فكان موضوعه بناء المكان والزمان في الرواية الأردنية، وقد قدّم الباحث فيه عرضًا نقديًا لمفهومي الزمان والمكان الروائيين، والعلاقة الجدليّة بينهما، ثم استعرض هذين العنصرين في الروايات المدروسة، مبيّنا الاختلاف في تجلّيات المكان والزمان بين رواية وأخرى، محاولاً الربط بين نمط الرواية وأسئلتها وتجليات المكان والزمان فيها.

وأمّا الفصل الرابع، فقد وقفه الباحث على بناء السرد في الرواية، معرّفا بالسرد، والمفردات التي يدرس من خلالها، دارسًا هذه المفردات وتجلّياتها في الروايات المدروسة، رابطًا ذلك بفرضيّة الدراسة في العلاقة بين عناصر البناء الفني وتجلّياتها والثيمة المركزية في الرواية أو نمطها.

وأما الفصل الخامس، فقد وقفه الباحث على بناء النسيج اللغوي في الرواية، معرّفا باللغة الروائية في آراء النقاد، وفهمه لها، واقتراحه بطريقة تناولها بالربط بينها وبين الشخصيّة الروائيّة، محلّلا لغة الروايات من حيث التنوّع والتعدّد اللغوي، وتعبير اللغة عن متكلّمها في الرواية، رابطًا بين اللغة الروائية وأسئلة الرواية.

وفي الخاتمة استعرض الباحث النتائج التي توصّل إليها من خلال الدراسة، وهي نتائج يحسب الباحث أنها مهمّة يمكن التأسيس عليها في دراسات لاحقة، أو اختبارها في دراسات أخرى، يمكن أن تبطلها أو تؤيّدها، وهذا ديدن الدراسات في الأفق الإنساني الناقص دائمًا، الذي يستمد حيويّته من هذا النقص المقيم.

وقد أفاد الباحث في كل ماسبق من الدراسات النقدية، وإنجازات علم السرد، في تحديد المصطلحات، والعناصر المكونة للبناء الروائي، لكنّه اجتهد في أن تبقى الدراسة في إطار النقد الأدبي، مستفيدًا من الملاحظات القيمة التي قدّمها شكري عزيز الماضي في كتابه (من إشكاليات النقد العربي الجديد) والخلاصة التي توصّل إليها بعد استعراضه المستفيض للفرق بين علم الأدب والنقد الأدبي. كما أفاد الباحث في التأطير الحاضن للدراسة من الدراسات المهمّة لإبراهيم السعافين التي جاءت في كتابه (الرواية العربيّة تبحر من جديد)، والوصف العلمي الذي كان يربط به بين الرواية وسياقها في تناوله للروايات التي درسها، مستفيدا من تفسيره لبعض الملامح الروائية في الرواية العربية الجديدة.

وفي الختام أتقدم بالشكر الموصول أقدمه لأستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، على التوجيه، والتعليم، عبر محاضراته التي أنارت الطريق أمامي، وفتحت آفاقي في فهم النظريّة الأدبية، وعلّمتني القدرة

علــى التحليــل، وجعلــت هــذه الأطروحــة تتمثــل بعــض توجيهاتــه الكثيــرة، وبعــض دروسه التي لا ننساها.

كمــا أتقــدم بالشــكر الجزيــل للأســاتذة الكــرام الــذين قبلــوا بمناقشــة هــذه الأطروحــة، بمــا كــان لــه أجمــل الأثــر فــي نفســي: الأســتاذ الــدكتور إبــراهيم الســعافين، والأســتاذ الــدكتور محمــد المجــالي، والأســتاذ الــدكتور محمــد القضــاة، لهم الشكر أجمله وأوفاه

والله الموفق

التمهيد[١]

انشغالات الرواية الأردنية في العشرية الأولى من القرن العشرين

شهدت السنوات العشر الأخيرة نشاطًا روائيًا كبيرًا، سواء أكان في الأردن أم في الوطن العربي، بحيث يستطيع الباحث القول إن هذا العقد هو أكثر العقود نشاطًا روائيًا في العصر الحديث، حيث نجد توجه كثير من الشعراء إلى كتابة الرواية، وتوجّه الكثير من القاصّين كذلك، وظهور روائيين جدد، أغزر إنتاجا ممن سبقوهم من الروائيين، وكل هذا ربّما يكون من أسبابه قوّة الدفع الذاتي التي تأتت نتيجة توسّع آفاق النشر، وتوسّع التنافس على نيل الجوائز الروائية، فضلاً عن المزاج القرائي العام الذاهب إلى الرواية، وربّما كان لغياب السجال النقدي والمتابعات النقديّة الحقيقية دور مهمّ في ازدياد عدد الروايات المنشورة؛ لأن النقد لم يعد مهتمًا بتقييم المواد المنشورة، وهو غير قادر على متابعتها، ومناقشتها، بالإضافة إلى الغياب شبه التام للمعيارية الفنية في تناول ما نشر من نصوص روائية، سواء أكان على مستوى الأردن، أم كان على مستوى الوطن العربي، ومثال ذلك رواية بنات الرياض التي أخذت من الشهرة ما يفوق شهرة أي رواية نشرت معها، وكانت شهرتها ناتجة من موضوعها، وليس من فنيّة بنائها، ومثلها رواية حيدر حيدر وليمة لأعشاب البحر، مع الاختلاف في المستوى الفني لصالح رواية حيدر، إلا أن هذه الرواية كانت في طي الغفلة إلى أن تم التأشير على تجاوزها للمحرمات، فأخذت من الشهرة ما جعلها توزّع بالاستنساخ، وتطبع غير طبعة، وما سوق هذا الحديث إلا للتدليل على غياب دور النقد في توجيه أو تشجيع قراءة الروايات ذات السويّة العالية، وهو ما يعكس أيضا غياب النقد عن التأشير على المستويات الرديئة التي تنشر بها الكثير من الروايات، مما جعل الباب مفتوحًا للنشر دون تخوّف من نقد أو انتقاد للسويّة الفنية.

---

(١) نظرا لكثرة ورود أسماء الروايات في التمهيد، فإن الباحث يشير إلى أنّ توثيق الروايات التي ورد ذكرها في هذا التمهيد سيكون في الببلوغرافيا الملحقة بهذه الأطروحة، لأن توثيقها هنا ليس من الضروروات؛ كون التناول يتخذ طابع الوصف العمومي دون الاقتباس النصي من أي رواية، وكون التوثيق هنا سيجعل الصفحة مثقلة بالحواشي غير الضرورية.

وقد يضاف إلى الأسباب السابقة التوجه العام لكتابة الرواية نتيجة الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي سبق أن أشار إليها الباحث في المقدمة؛ فالرواية في مثل هذه الظروف أكثر رحابة ونجاعة في تصوير علاقة الإنسان بعالمه، فضلاً عن كون الرواية فنًّا فرديًّا ذاتيًّا، وهو ما ينسجم مع العزلة التي فرضتها المرحلة بمعطياتها التكنولوجية الهائلة على الفرد، وفرضت عليه عالمين: العالم الافتراضي الذي يدخله ويخرج منه الإنسان يوميًّا بوساطة مفاتيح الأجهزة الإلكترونية التي تربطه بالفضاء العنكبوتي، وعالم الواقع الذي لم يعد التواصل معه مغريًا والإنسان ينوء بتكلفة العيش التي جعلت منه آلة مهمّتها توفير المتطلبات الكثيرة للتماشي مع الواقع الجديد، ولم تعد الحياة بتلك السهولة التي تتيح للفرد مزيدًا من الوقت للتواصل الاجتماعي الوقائعي، فصار عالم الكتابة أيسر في التعبير عن الفرد، شؤونه وشجونه،(١) فظهر كتاب في صنوف الأدب المختلفة لم يكونوا قرّاء في يوم من الأياموقد لا يبالغ الباحث إن قال إن عدد الكتاب قد يكون أكثر من عدد القرّاء. وقد تصلح هذه المقاربة لتفسير ظهور نمط أو أنماط معيّنة من الروايات، لكنّها في الوقت نفسه تفسّر الفوضى التي يشهدها عالم الكتابة الروائيّة، التي اختلط فيها الحابل بالنابل.

ولعلّ ما يمكن أن يكون الأهم عند أي باحث في تناول هذه الظاهرة، هو الوقوف على الحقائق الفنية المترتبة على هذا الكم الهائل من الإنتاج، أو الفتوحات الفنية الجديدة التي يمكن أن يلمسها الباحث المتتبع لهذا الفن الأدبي.

وأول ما يستطيع الباحث تبيّنه في قراءة هذا الإنتاج هو تراجع الرواية التسجيلية كميًا لصالح أنماط أخرى من الرواية مثل الرواية التاريخية، ورواية السيرة الذاتية، والرواية الشعرية وغيرها من الأنماط، ولعلّ الأهم من ذلك غياب الخاصية الأساسية في الفن الروائي، خاصية التشخيص، إذ إن كثيرا من الروايات باتت تكتب في المكتبة، وتدور أحداثها بين معاطف الفلاسفة والمتصوّفة والمفكرين، وفي أروقة مكتباتهم وآثارهم التي كتبوها، وأصبح عدد غير قليل من الروائيين يهتم بما تقدّمه الرواية من معلومة تستلّها من

---

(١) لمزيد من التوسّع انظر: السعافين، إبراهيم، ٢٠٠٧، **الرواية العربيّة تبحر من جديد**، ط١، دبي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ص ٢٣-٢٥.

الكتب أكثر من اهتمامه بما تفحصه الرواية من وقائع، وبما تفصح عنه من تجلّيات فنية لحقائق الحياة، والحقيقة الفنية نفسها.

وجدت مخطوطا وقرأته، هذا ما تقوله لنا كثيرٌ من الروايات الباحثة في التاريخ، أو الفلسفة، أو التصوّف، وتنشغل الرواية بذلك المخطوط الافتراضي، المطعم بخطاطات وقائعية حول صاحب المخطوط، ثمّ بشيء من شخصيات حاملة من صنع الخيال، لكي تتكفل بالسرد، أو تعين على نقل الأفق الكتابي من البحث، والمقالة، والتأمل إلى آفاق العمل السردي، والروائي على وجه التحديد.

في هذا المناخ، نجد تجاورًا قد يكون له مسوّغاته، بين نمط الرواية في طفولتها العربية الأولى، عندما كان يظن أنها حكاية طويلة مسلّية، وبين الرواية في أحدث تجلّياتها الفنية، التي سمّاها د.شكري الماضي الرواية الجديدة، هناك روائيون يكتبوب بغزارة روايات/ حكايات مثل منصور العمايرة الذي أصدر ثماني روايات في هذه الفترة، وروائيون يكتبون رواية التشظي مثل إبراهيم عقرباوي، وروائيون يكتبون الرواية الشعرية مثل أحمد الخطيب، وروائيون يكتبون الرواية التي تمزج الذاتي بالموضوعي مثل هزاع البراري، وروائيون يكتبون الرواية التقليدية الواقعيّة مثل عدي مدانات، وروائيّون يكتبون الرواية التعليمية مثل محمد عبدالله الطاهات.

ثمّة من لا يزال يكتب بيقين، وبوثوقية، ويجمّد الكون، والعالم الاجتماعي، ويضعه في قوالب المستمعين البررة الذين لا يلوون حراكا بانتظار ما سيقوله لهم الراوي/ المؤلف من حكم ويقينيات، مثل مفيد نحلة، وسليمان القوابعة، إلى جانب من يكتب بلا يقين، ويجعل الكتابة تتغلغل في أعماق الظاهرة الإنسانية بوصفها ظاهرة محيّرة يصعب القبض عليها مثل إلياس فركوح، وهزاع البراري.

تتجاور أيضا رواية التحوّلات العامة، مع رواية التحوّلات الخاصة، ورواية الزمن مع الرواية اللازمنية، التي تنفتح على الشعر، أكثر من انفتاحها على الحياة.

وتتجاور الرواية التي نعرف كاتبها من خلال تخطيبها وتخطيطها، والرواية التي بات كاتبها يكتب عنها داخلها في ما يسمّيه النقد رواية الرواية، ويكتب اسمه كاملاً من غير نقص بين صفحات الرواية مثل يحيى القيسي في (أبناء السماء) و(باب الحيرة) وهاشم غرايبة في (البترا ملحمة العرب الأنباط) و سميحة خريس في (خشخاش)، وإلياس فركوح في (أرض اليمبوس).

وتتجاور رواية (يجوز ولا يجوز) و (ينبغي أن يكون ولا ينبغي أن يكون) مثل روايات محمد عبدالله الطاهات ، ومفيد نحلة، مع الرواية التي يكون (حاصل)المتبقي من المسلّمات القيمية فيها بعد (طرح) القيم مما ينقضها (صفرًا)، أي تلك التي تقر بما يقوله الدرس الاجتماعي من كون ما هو مقبول وضروري عند جماعة ما هو غير ضروري، بل غير مقبول عند جماعة أخرى مثل غصون رحال في (شتات)، وجمال ناجي في (عندما تشيخ الذئاب).

ثمّ إن الملمح الأهم في كل ذلك سهولة كتابة كلمة رواية تجنيسًا على كثير مما هو خارج إطار الرواية تماما، وإن اتخذ العنصر السردي متكأ مثل مذكرات خميس النجار التي سماها (لعبة الدم)، وسيرة راشد عيسى التي سماها (مفتاح الباب المخلوع) وسيرة عبدالله رضوان التي سماها (غواية الزنزلخت)، ومؤيد العتيلي التي سماها (سنوات الجمر)، وورواية علي هصيص التي سماها (الرواية).

الملمح الآخر في الإنتاج الروائي في المدّة المحدّدة في البحث تنامي ظهور الرواية القصيرة، النوفيلا، وقد تجلى ذلك عند جمال أبو حمدان في رواياته (خيط الدم) و(قطف الزهرة البرية) وسميحة خريس في رواياتها (نحن) و(الرقص مع الشيطان) و(خشخاش)، و رمضان الرواشدة في (النهر لن يفصلني عنك) و جميلة عمايرة في (بالأبيض والأسود) و مخلد بركات في (بندورة الحية) و زياد بركات في (نسيا منسيا) وأحمد كايد في (دير الهوى)، وغصون رحال في (خطوط تماس).

أما في إنتاج الكاتبات من النساء، فقد برز في هذه العشرية الصوت النسائي الجريء، الذي أخذ يعبّر عن صورة المرأة كما تراها المرأة، رأينا

المرأة راوية عاشقة كما في رواية سناء شعلان (السقوط في الشمس)، و المرأة تكشف جوانية المرأة كما في رواية سميحة خريس (الصحن)، ورواية جميلة عمايرة (بالأبيض والأسود) فضلاً عن الجرأة في كتابة الرواية إلى الحد الذي تجاوزت فيه جرأة الرجل في الكتابة كما في رواية عفاف البطاينة (خارج الجسد)، ورواية غصون رحال (شتات).

كما ظهرت في هذه العشرية روائيات دخلن عالم الرواية من أوسع أبوابها، ولعل في تجربة زهرة عمر، وغصون رحال خير دليل على ذلك، ففي تجربة زهرة عمر وقفنا على روايتين تنتميان إلى عالم الرواية الجديدة، التي لا ترسم العالم بيقين بقدر اتكائها على الموروث السردي الذي يتقطع بتقطع أنفاس الحياة لدى الساردة، "ناشخوه"، التي تتمزق بين ذاكرتين، ذاكرة الشركس في وطنهم الأم، وذاكرة الشركس في وطنهم الجديد، الأردن، وقد تجلّى ذلك في (الخروج من سوسروقة) و (سوسروقة خلف الضباب).

أما تجربة غصون رحال، فقد استطاعت أن تبني رواية متعددة الأصوات، قادرة على سبر مكنونات شخصياتها، ضمن الإطار العام الذي تأتلف فيه حياة هذه الشخصيات، ولنا في رواية (شتات) مثال على ذلك، كما لا ينقص المثال في رواية (خطوط تماس) القصيرة، التي أدارات أحداثها في أربع ساعات.

وقد تعمّق إنتاج الروائيات في هذه الفترة فأصدرت سميحة خريس ست روايات، ونشرت ليلى الأطرش روايتين، ونشرت غصون رحال ثلاث روايات.

وفي هذه العشرية ظهرت الرواية التي تتكئ على التاريخ، وأخذت تعبّر عن نفسها بآليات جديدة، كأن تملأ المسكوت عنه من التاريخ، أو تعيد ترتيب تاريخ المكان، كما فعل هاشم غرايبة في روايته (بترا ملحمة العرب الأنباط) و (أوراق معبد الكتبا)، أو الرواية التي تتكئ على قصة تاريخية غير مكتملة لتكملها، وتصنع لها خلفيتها، وأجواءها الافتراضية كما في رواية سميحة خريس (يحيى الكركي)، أو الرواية التي اتخذت من التاريخ القريب مادة لها كما في روايات إبراهيم نصرالله الست التي وضعها في إطار (الملهاة

الفلسطينية) وعالج فيها التاريخ الممتد من نهايات القرن التاسع عشر، إلى أوائل القرن العشرين، كما سنجد ذلك في التأريخ لمدينة عمان الذي قامت به سميحة خريس في روايتها (دفاتر الطوفان) التي كان الرواة فيها الأشياء نفسها: الحرير، والحبال، والصوف، والماء، كما رأينا ذلك في رواية سليمان قوابعة (سفر برلك) التي حاولت أن تؤرّخ للمنطقة الجنوبية من الأردن قبل الثورة العربية الكبرى.

والرواية التسجيلية كان لها نصيبها من الظهور، بصيغتها التقليدية، وظهرت في هذه العشرية رواية عدي مدانات (تلك الطرق)، ورواية جمال ناجي (عندما تشيخ الذناب) ورواية ليلى الأطرش (رغبات ذلك الخريف) وهي روايات حاولت رصد التحوّلات المختلفة التي طرأت على المجتمع في الأردن، سواء أكانت التحولات الاقتصادية (تلك الطرق) أم التحوّلات السياسية (عندما تشيخ الذناب) أم التحولات الدينية كما في (رغبات ذلك الخريف).

كما ظهرت الرواية التي تتقصّد بعض العيوب الاجتماعية مثل جرائم الشرف، أوفكرة الشرف، كما ظهر ذلك في رواية عفاف بطاينة (خارج الجسد)، ورواية إبراهيم نصرالله (شرفة العار)، ويمكن إدراج روايات سناء أبو شرار في هذا الإطار من حيث ذهابها في معالجة القضايا الاجتماعية.

كما ظهرت الرواية التي تتكئ على شخصيات وأحداث وقائعية لتجعلها مفتاحا للتأمل، والبحث في قضايا الوجود، مثل رواية هزاع البراري (تراب الغريب).

أما في المضامين التي عالجتها الرواية العربية في الأردن في هذه الفترة، فإننا نجد على رأس هذه المضامين القضية الفلسطينية، وقد تجلى ذلك بصورة واضحة في روايات إبراهيم نصرالله الذي أكمل في هذه العشرية مشروعه الروائي (الملهاة الفلسطينية) الذي أنجز منه (طفل الممحاة)، و(زيتون الشوارع)، و(أعراس آمنة)، و(تحت شمس الضحى)، و(زمن الخيول البيضاء)، وروايات غصون رحال (شتات) و(في البال)، وفاروق وادي في (عصفور الشمس)، وإبراهيم غبيش في (شمال غرب)، وإبراهيم عقرباوي في (نهارات شائكة)، وعدي مدانات في (تلك الطرق) و خميس

النجار في (لعبة الدم) ورمضان الرواشدة في (النهر لن يفصلني عنك) و مها مبيضين في (خيط الرشق). ومن المضامين الأخرى التي عالجتها الرواية الأردنية في هذه الفترة موضوع المرأة كما عند سميحة خريس، وعفاف بطاينة، والمضامين التاريخية كما عند هاشم غرايبة وإبراهيم نصرالله، والمضامين الاجتماعية كما عند ليلى الأطرش، سميحة خريس، والتحوّلات الاقتصاديّة كما عند عدي مدانات، والمضامين التربوية كما عند محمد عبدالله الطاهات، والمضامين السياسية كما عند إبراهيم العقرباوي، وإلياس فركوح، وجمال أبو حمدان، والمضامين الفلسفية كما عند جمال أبو حمدان، والمضامين الوجودية كما في بعض روايات سميحة خريس، وهزاع البراري.

كما ظهرت رواية التجربة الخاصّة التي تعاين تجربة محدّدة يخوضها الروائي في وقائعيًّا وقد ظهر ذلك في رواية (بيضة العقرب) لمحمود عيسى موسى التي يرصد فيها تجربة إصابته بالسرطان.

وقد ظهر روائيّون قدموا روايات جديرة بالدراسة المعمّقة، لما تحمله من جدّة في التناول، ونضج في التجربة، وقدرة فنّية، وبناء روائي محكم، ومنهم إبراهيم زعرور الذي قدّم (ذنب الماء الأبيض)، و(رعاة الريح) وكانتا تجربتين تستحقّان الوقفة، والقراءة المتأنّية لما فيهما من تجديد في الشكل، والمضمون. وفي هذه العشرية ظهر أيضا روائيّ فاجأ الوسط الثقافي بروايتين جديدتين، وهو الروائي غسان العلي، فقد أصدر روايتيه (الذئب)، و (أهرميان)، وهما روايتان تنمّان عن قدرة على بناء روائي محكم، وجديد.

كما ظهر روائيون لم يعرفوا بهذا الفن مثل جمال أبو حمدان الذي قدّم (قطف الزهرة البرية)، و(خيط السدم)، و(نجمة الراعي)، وحسام الرشيد الذي أصدر (الملائكة لا تمشي على الأرض)، و(التميمة السوداء)، و(طريد الرّمم)، وصبحي الفحماوي الذي أصدر (عذبة)، و(الحب في زمن العولمة)، و(حرمتان ومحرم)، و(قصة عشق كنعانية)، و(الإسكندرية ٢٠٥٠).

لعلّ الباحث بعد هذا العرض الموجز يدرك صعوبة التحليل النقدي العميق لكلّ هذا المنجز الروائي الكبير، وصعوبة التناول النقدي المنهجي لهذا الإنتاج، وأن لا بدّ من تناول نماذج محدّدة تمثّل، وتدلّل، وتتميّز.

وكان أن حدّد الباحث أسس اختياره لهذه النماذج، فاعتمد القضايا والموضوعات التي تطرحها الرواية الأردنية، ثمّ الإطار الفني لهذه الروايات، ثم النمط الذي تنتمي إليه هذه الرواية أو تلك؛ وفي ضوء هذه الأسس اختار الباحث ثماني روايات لتكون مدار التحليل والنقد، وحرص على أن تكون هذه النماذج ممثلة، إلى حدّ مقنع، لأسئلة الرواية العربية في الأردن، فجاءت الروايات ومسوّغات اختيارها كما يأتي:

- رواية (قطف الزهرة البرية) لجمال أبو حمدان لتمثيلها الرواية القصيرة، وانطوائها على نمط رواية الأفكار، وتميّزها بتكثيفها القصصي.

- رواية (دفاتر الطوفان) لسميحة خريس كونها تقع ضمن أسلوب روائي جديد يقع في دائرة سرد الأشياء، أو سيرة الأشياء، ولما تمثّله الرواية من جدّة في روائيّة سيرة المكان.

- رواية (خارج الجسد) لعفاف البطاينة كونها الرواية التي تمثّل هاجس الرواية العربية النسوية التي تحرّرت من الضوابط، وباتت محط أنظار النقد، ومدار تناول الصحف الثقافية في الوطن العربي.

- رواية (تراب الغريب) لهزاع البراري كونها تمثل رواية التشظي، والأسئلة الحائرة في تأمل الوجود الإنساني، فضلاً عن انطوائها على سمة المزج الحكائي، وتعدّد الحكايات.

- رواية (أرض اليمبوس) لإلياس فركوح لما تمثّله من نمط روائي أخذ مساحات واسعة من الإنتاج الروائي العربي، وهو نمط رواية السيرة الذاتية.

- رواية (أوراق معبد الكتبا) لهاشم غرايبة كونها تحمل غير سؤال من أسئلة الرواية العربية الحديثة، سواء أكان سؤال المكان وتاريخه، أم كان سؤال الحيل الروائية التي تلجأ إليها الرواية العربية الذاهبة في استنطاق التاريخ، مثل حيلة المخطوط الذي يجده الراوي ويقرؤه، كما هو عند يوسف زيدان في عزازيل، وقبله عند أمبرتو إيكو في اسم الوردة.

- رواية (عندما تشيخ الذئاب) لجمال ناجي كونها تمثل رواية التحوّلات التي تحاول رصد التحوّلات الاجتماعية والسياسية والدينية، فضلاً عن كونها رواية اتخذت تقنية تعدّد السرّاد من خلال مسرحة الشخصية.

- رواية (زمن الخيول البيضاء) لإبراهيم نصرالله كونها تقع تحت العنوان الأوسع لمضامين الرواية في الأردن في هذه العشرية، القضية الفلسطينية، وما تميّزت به في اتكائها على الذاكرة الشعبية الفلسطينية واعتماد المدوّنة التاريخية في صوغ العالم الروائي.

وإذ أعرّف بالروايات المختارة وفق ما ورد أعلاه، فإنني أشير إلى أنّ هذا التعريف ليس هو مدار التناول النقدي، وإنما مدار التناول النقدي سيكون جوهر العمل الروائي الفني، من خلال القراءة الفنية للرواية، وعناصرها الأساسيّة، قراءة لا تكتفي بالوصف، وإنما تذهب في التحليل والنقد إلى التفسير والتعليل والمقارنة، ومحاولة ترسيم ملامح فنيّة عامة في المنتج الروائي العربي في الأردن خلال العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين.

الفصل الأول

بناء الحدث الروائي

في هذا الفصل سيحاول الباحث الوقوف على الحدث الروائي من حيث المفهوم وتجلّياته، ثم يعرض للفهم الذي سيتناول به الحدث، ثم يتناوله في الروايات المدروسة وكيف تجلى الحدث الروائي، ليصل إلى وصف ذلك وربطه بمضمون الرواية، أو الثيمة المركزية فيها.

أوّلا: مفهوم الحدث الروائي

يشير الحدث، وفق معاجم السرديات، إلى " كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات"[(١)]، وينطوي مثل هذا التعريف على تجزيئية، تنظر إلى الحركة داخل النص الروائي، ويُشفّ منها أن الحديث عن الرواية التقليدية، والاستناد إلى فكرة عوامل غريماس الستة: الذات والرغبة والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعاكس[(٢)]. ويرى الباحث أنّ التعريف "كل ما يؤدي إلى تغيير" يذهب إلى العوامل، وأنّ الحدث الروائي هو التغيير، وليس ما يؤدي إلى التغيير، وذلك لثلاثة ملاحظ: الأول لكي ينسجم التعريف مع الفضاء الدلالي للكلمة العربية، والثاني ترجيحه في النظر الأرسطي الذي يشير إلى أن الحدث " تحول من الحظ السيئ إلى الحظ السعيد أو العكس"[(٣)]، والثالث الابتعاد عن النزعة التفسيرية التي تترتب على دراسة (كل ما يؤدي) وهي متسرّبة، كما أرى، من عوالم غير أدبية، أي من تفسير الظواهر الطبيعية.

---

(١) زيتوني، لطيف، ٢٠٠٢، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ص ٧٤.

(٢) انظر: الحميداني، حميد، ١٩٩١، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ص٣٣

(٣) برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ط١، ترجمة: خازندار عابد، ٢٠٠٣، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص ١٦.

كما أنّ الباحث سينظر إلى الحدث تلك النظرة التي قال بها المعجميّون، ويتجاوزها إلى عدّ الواقعة الروائية الجمالية حدثًا، أي أن الباحث سوف يتطرّق إلى بناء الحدث العام من خلال سلسلة الأحداث التي تأتلف منها الرواية، والحدث الروائي، وفق ما يرى الباحث، هو العمود الفقري الذي يشد النص الروائي، ويقيمه، وهو ليس الحدث في متحققه الواقعي، أو كما نراه في الواقع، لأنه انتقائي، وجمالي في آن، فهو انتقائي لأنّه مقتطع من متصل، وجمالي لأن اختياره يخضع لعوامل خارج إطار التسبّب، والتركيب الطبيعي؛ فالروائي/ المؤلف، ليس مجبرًا في اختيار أحداثه، كما أنّه ليس مخيّرا في اختلاقها، وإنما يدخل في عمله عوامل الإحساس الجمالي الذي لا يخضع لقوانين الطبيعة خضوعه لقوانين الذائقة الجمالية التي تتشكل من تراكم الألفة والنفور في مسيرة الذات المبدعة.

وفي ضوءفكرة الأخيرة، فإنّ المؤلّف سيكون حيّا، يتنفّس في نصّه، ويكون وعيه الجمالي أساسا من الأسس التي يقرأ فيها النص جماليّا، كما يكون وعيه التاريخي أساسا لموضعة البنية الكلية للواقعة الجمالية.

أما بناء الحدث، فإن الباحث سيتجه من العام إلى الخاص، ومن الكلّي إلى الجزئي في النظر إلى الرواية بوصفها حدثا يأتلف من أحداث، وهذا يعني أن الحدث يأتلف في زمان، وفي مكان، وأنّه في الرواية، بوصفها عملا تخييليا، لا بدّ أن يكون مرتبطًا ارتباطًا وثيقا بتشكيل الزمان، وتشكيل المكان، وتشكيل الشخصية، وتشكيل اللغة أيضا؛ لأن اللغة في الرواية ليس وسيلة إيصال، أو إظهار حسب، وإنما هي تجلّ من تجلّيات الفن الروائي، بوصفه الوسيلة الأدبية الديمقراطية التي تسمح بالتعدّد، بل تشترط التعدّد لكي تكوّن عالمها الروائي، كما يرى باختين[1]، وكيف تتعدّد الأصوات إن لم يكن أوّل الشواهد اللغة.

وإذا كانت اللغة تُعرف بالكلمات، وقوانين ائتلافها، فإنّ الأسئلة الأولى التي تتشكل في ذهن قارئ الرواية هي:من الذي يتكلّم؟ وهل تكلّم معبّرا عن

(١) باختين، ميخائيل، **الكلمة في الرواية**، ط١ ترجمة: يوسف حلاق، ١٩٨٨، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ص٣١.

نفسه، موقعه، أم تكلّم عنه السارد، أو السُرّاد؟ هل نقلوا عنه، أم عبّروا عنه؟... وهي أسئلة تثار، وتكشف عن تلك الشعرة الفاصلة بين الغنائي، وغير الغنائي في الأدب، كما تكشف عن موقع الراوي، وموقع الرواية في الوقت نفسه، ففي الوقت الذي تشير فيه إلى موقع الراوي إشارة شكلية/ سطحية، فإنها تشير إلى تورّط السارد، أو عدم تورّطه، وفق تعبير محمّد الباردي[1]، وستناقش الدراسة موضوع اللغة بالتفصيل في الفصل الخامس الخاص باللغة.

ويرى الباحث أن دراسة الحدث الروائي لا بدّ أن تنطلق من تحديد المتن الحكائي أوّلا[2]، ثم استعراض المبنى الحكائي ثانيا، لأن العلاقة بين المتن والمبنى هي التي توقفنا على جماليات الحدث الروائي، وعلى الرواية بوصفها حدثا يتحقق بالقراءة، أو لا يتحقق إلا بالقراءة؛ فالرواية التي لم تقرأ لا وجود لها.

ثانيًا: الهامش والأطراف : الروائيون

ثمّة ملاحظة نبّه إليها الكاتب يوسف ضمرة في مقالة نشرها في موقع الجزيرة الإلكتروني[3] تلك الملاحظة تتعلّق بالمكان الأردني والرواية التي كتبت فيه، وقد أشار، وقد لا نوافقه في ما أشار، إلى أن عمّان منفى ووطن لكثير من الكتاب، سواء أكانوا الكتاب القادمين إليها من تخوم مختلفة، أم الروائيين الذين سكنوها من الأطراف الريفية والبدوية داخل إطار الدولة، وقد أثارت هذه الملاحظة لديّ الكثير من الأسئلة، لعلّ أبرزها ما رأيته من روايات تكتب في الأردن، وتدور أحداثها خارج الأردن، وهي كثيرة منها رواية (الرقص على ذرى طوبقال) التي تدور أحداثها في دولة المغرب، ورواية (شتات) التي تدور أحداثها في لندن، ورواية (الطريق إلى بلحارث) التي تدور

---

(١) الباردي، محمّد، ٢٠٠٠، **إنشائية الخطاب الروائي**، ط١، دمشق، الاتحاد العام للكتاب العرب، ص ٣٧٠ وما قبلها.

(٢) انظر: فضل، صلاح، ١٩٩٢، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص ٣١٤.

(٣) ضمرة، يوسف، ٢٠١١، **الهوامش والمركز في الرواية الأردنية**، مقالة منشورة في موقع الجزيرة نت الإلكتروني:
http://www.aljazeera.net/NR/exeres/3A8BE07D-3099-4FCC-AE6B-A42DA793FEF8.htm

أحداثها في الجزيرة العربية، ورواية (خارج الجسد) التي تدور أحداثها في اسكتلندا، وتتذكر وقائعها من الأردن، حتى إن بعض الروايات التي كتبت في عمان، وكانت مبتداها ومنتهاها، قد دار معظم أحداثها خارج الأردن مثل رواية (قامات الزبد) لإلياس فركوح التي دارت معظم أحداثها المتذكرة بين بيروت والقاهرة.

ولا ريب في أنّ تشكيل الدولة الأردنية ابتداء، وتشكل العاصمة عمّان في ما بعد، قد أسهم في ظاهرة التنوع المكاني في الرواية العربية التي كتبت في الأردن، فالروائيون إمّا قادمون إلى الأردن من فضاء آخر نتيجة الهجرات المختلفة التي استقبلها الأردن، أو قادمون إلى عمّان من فضاء الريف، أو مهاجرون هجرات عمل من الأردن إلى خارجه كالهجرة للدراسة في الخارج مثل عفاف بطاينة، أو للعمل مثل جمال ناجي إلى السعودية، وسليمان قوابعة إلى المغرب، وإبراهيم نصرالله إلى الخليج، أو هجرات سياسية طوعية مثل غالب هلسا وهو أمر أثرى هذه الرواية وجعلها عربية بامتياز.

إلى هذا يضاف الوعي السياسي وأثره في مكان الرواية وهواجسها، وهذا ما نلمحه في رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير السبول، وروايات مؤنس الرزاز، وإلياس فركوح الأردنية ذات الهواجس العربية.

وإذا كنا في ما تقدّم قد ألمحنا إلى الفضاء المكاني الذي تشكل فيه الحدث الروائي، والعوامل المؤثرة فيه، فإنه لا بدّ من الإشارة إلى أن تلك العوامل قد أسهمت في تنوّع الحدث الروائي، وتنوّع هواجسه، وإثرائه وإبعاده عن المحلّية، أو الإغراق في المحلّية.

وفي الروايات التي بين أيدينا نجد هذا الملمح واضحًا؛ فقد تشكل الفضاء الروائي لرواية (رعاة الريح) لإبراهيم زعرور في فلسطين، فلسطين قبل العام ١٩٤٨، والراوي الفلسطيني بعد العام ١٩٤٨ إلى الأعوام الأولى من الألفية الثالثة، كما تشكل الفضاء الروائي في رواية (شتات) في فرنسا، وفي (خارج الجسد) في بريطانيا، وفي (تراب الغريب) نطوّف مع البطل في فضاءات عربية متعدّدة مثل بيروت، والكويت وتونس، والعراق.

أما الفضاء الزماني الذي تعالجه الروايات المدروسة، فإنه يعيدنا إلى تاريخ الأنباط وبناء البترا كما في رواية هاشم غرايبة (أوراق معبد الكتبا)، وإلى القرن التاسع عشر كما في (زمن الخيول البيضاء) لإبراهيم نصر الله، ورواية (دفاتر الطوفان) لسميحة خريس، وبدايات القرن العشرين كما في (رعاة الريح) لإبراهيم زعرور، وإلى الزمن الحالي كما في رواية (شتات) لغصون رحال، ورواية (عندما تشيخ الذئاب) لجمال ناجي، ورواية (تراب الغريب) لهزاع البراري، ورواية (خارج الجسد) لعفاف بطاينة، وإلى المسافة الممتدّة من العام ١٩٤٨ إلى بدايات القرن الحادي والعشرين كما في رواية (أرض اليمبوس) لإلياس فركوح، واللاتموضع الزماني لرواية الأفكار كما في (قطف الزهرة البرية)لجمال أبو حمدان التي تتموضع في زمن معلّق، وأمكنة متخيّلة ذات دلالات جغرافية لا تعيّن بقدر ما تصف، فثمّة جهة البحر، وجهة الصحراء، وهما الجهتان المؤشرتان في الرواية، ولا تتعيّنان بمعروف، أو مألوف؛ أي بحر، وأي صحراء؟ وليس في الرواية ما يحدّد ذلك، وهو ما ينقلهما من التحقق إلى الرمزيّة.

ثالثًا: شبكة المصائر المتشابهة في (تراب الغريب)

تقتطع رواية (تراب الغريب(١) من الزمن الممتد مساحة مشهديّة قصصيّة، وتقولبها في إطار روائي يمتد في زمنه الداخلي بين ولادة الراوي، ونهايته التي لا نقف على إشارة زمنية إليها إلا بتأويل، يستند إلى تتبع مآل الشخصيات الروائية، وما بين ثلاث قصص، أو ثلاثة متون حكائية(٢)، تقوم أحداث الروايةعليها، المتن الأول هو متن قصة ثريا، الفتاة التي تجبر على الزواج ممن لا تحب، وتعاني ما تعانية الزوجة في مثل هذه الحالة مع زوج يحب أخرى، ويهجرها، ثم تقع في الخطيئة مع من أحبته، ويكون ذلك سببا في معاناتها، ومعاناة أهلها في زمن تكون فيه سطوة العار قادرة على تهجير عشيرة كاملة، هي عشيرة تلك الفتاة، لأنها لم تستطع (غسل العار)، وتهرّب

(١) البراري، هزّاع، ٢٠٠٧، **تراب الغريب**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

(٢) فرّق النقاد بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي فالمتن الحكائي هو القصة في تسلسلها الزمني الطبيعي أما المبنى الحكائي فهو القصّة كما وردت في النص الرواية أو القصة الفنية. انظر، على سبيل المثال: لحميداني، حميد، ٢٠٠٠، **بنية النص السردي**، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص ٢١.

الفتاة لتلجأ إلى الكنيسة، وهناك تنجب طفلها الذي يفصل عنها، ليربى بعيدًا عنها، ثم يتسلل عمّها اسكندر إلى الكنيسة، وبخديعة يسرب إليها طعامًا مسمومًا فتموت، ثم يكبر ابنها، ويصبح (خوري)، ويسأل عن أهله، فيعطى تفاصيل مكانهم، ويذهب إلى ذلك المكان، ويجد الموت بانتظاره، عندما يكون قرار الأهل قتله ودفنه لكي لا يذكر الناس بالعار الذي يجب أن ينسى، وتظل هامته تصيح وتصرخ، في المكان الذي قتل فيه، دون أن يعرف أحد من الذين يسمعون الصراخ قصّة هذا الشبح. وهذه القصّة ممكنة، قابلة للتداول في سياقاتها الاجتماعية، وقد تكون مستندة إلى قصّة حدثت، وتداولها الناس، وشابها بعض التغيير، كما يحدث في القصص المؤثرة إثر تداولها.

أما القصة الثانية، فهي قصّة الأبيض، وهو شخصية مشوبة بالخرافة، والسحر، والوقائعية، يأخذ من الوقائعية أرضا، ومن السحر تجلية للماهية، ومن الخرافة مادّة للحكاية، طفل أتى به أحد السحرة للشيخ الذي لا ينجب، مدّعيا أنه ابن الجنيّة التي زوجها للشيخ لكي تنجب له، لأنها هي السبب في عدم إنجابه:

" – طيب ليه ما جاني ولد لهالحين؟

لأنك معشوق... وحده من حسان الجن عاشقتك وهي اللي واقفة بطريق خلفتك... كل الحجب والبخور ما فاد."[١]

يقنع الساحرُ الشيخ بالزواج من الجنية، ثم يأتي الساحر بعد ست سنوات يقود طفلا يقول للشيخ إنه ابنه من الجنية، وهكذا تبدأ حكاية الأبيض، الطفل الذي سيعيش في كنف الشيخ بوصفه ابنه، ثم يرثه بعد موته، ويوزع كل الميراث ويغيب في غيبة خرافية، لتولد قصّته بعد ذلك، أي القصة التي ينسجها المخيال الشعبي حول الشخصيات المؤثرة، أو الغريبة.

أما المتن الثالث، فهو قصة الراوي في الحياة، الكاتب الذي يريد أن يكتب رواية عن الحياة، غير أنه يجد نفسه يكتب رواية الموت، لأنه كان محاصرا به من كل جانب، سواء أكان من الأصدقاء الذين لكل واحد منهم

---

(١) البراري، تراب الغريب، مصدر سابق، ص ١٦١.

حكايته المؤلمة، أم من خلال الصديقات، أو الحبيبات اللواتي لم تنج واحدة منهن من حرب مفتوحة مع الموت والغياب. وهو ما يفتح الطريق أمام الراوي/ الكاتب الباحث عن روايته على متون أخرى، تدفع به إلى كتابة الموت، والقبور. وعلاقته بالمتنين السابقين، أنه يحفظ المتن الأول حفظ حكاية يتداولها الناس، حول الثريا، وحياتها وموتها، وموت ابنها من علاقتها المحرمة بحمد، ويحفظ الثانية ويعيشها مع بعض شخصياتها، مثل شخصية فتنة، التي عشقت الأبيض، وآلت على نفسها عدم الزواج إلا عندما يعود، فزحفت عليها السنون، وماتت والأبيض لم يأت.

وتتناسل القصص في الرواية، من خلال الأصدقاء، فيروي كلٌّ قصّته التي تأتي تنويعاً على الموت، والفراق الذي يشكل العمود الفقري للرؤية الروائية التي غلبت على الرواية؛ حيث نقرأ قصّة ليلى التي دفنت وهي حية في عمر أربع سنوات، ثمّ أخرجت من القبر لتعاني من ثبات في النمو الجسدي رافقها طيلة حياتها، وقصة نسرين التي قتل والدها في الحرب الأهلية اللبنانية، وفقدت أمها برحيلها عنها مع رجل تزوجته، وقصة سعدي الفلسطيني الذي لم ير والده منذ أن رفض ذلك الوالد الرحيل والهروب وآثر أن يبقى في أرضه حتى الموت، وأجبر الابن على الرحيل عن بلده ليعمل مغتربا في الكويت، وتتحطم آماله الشخصية والوطنية نتيجة دخول القوات العراقية للكويت ثم هروب المغتربين الذين هو والرواي منهم، وبحثهم العبثي عن رزق ومستقبل جديد، ثمّ ذهاب سعدي إلى فلسطين مصمما على الموت. وقصة الثعالبي التونسي التي تلخّص حركة المناضلين القوميين الصادقين الذين شاركوا في معظم الحروب، ورأوا عبثية هذه الحروب، وعبثية نتائجها، فضلا عن موت جميع رفاقه في الدرب وبقائه وحيدا بانتظار موت ما. وقصّة صفاء التي دفنت والديها وبقيت تعالج مشكلة الموت في نفسها، وتبحث لها عن إجابات مقنعة. ويمكن القول إن الشخصيات الواردة أعلاه قد شكلت الشخصيات الرئيسية في الرواية، وثمّة شخصيات أخرى ثانوية جاءت لوظائف فنية لتربط الرواية بالزمن المعيش، أو لتضيء جوانب من الأفق الاجتماعي الذي يتحرّك فيه الراوي، ومن هذه الشخصيات شخصية عماد الجنايني الشاعر العابث الذي أوقف شعره على تأمل الموت، وعبثية الحياة، وشخصية عزيز الحائر الفنان

العراقي الذي أجبر على الهجرة إلى البلد الذي حاربه، واحتل بلده، أمريكا، علّه يجد هناك متنفسا، عبثا، وشخصية عصمت المناضل المصاب بالخيبة المدوّية نتيجة الهزائم الكثيرة التي عاش جزءًا منها، وتجرّع نتائج أجزاء أخرى، وشخصية أيوب الذي ظهر أكاديميا، عاقلا، يجد فيه الراوي ما يحدّ من شطحه باتجاه أسطرة الأشياء المحيطة به.

أمام هذه الشبكة من المتون والشخصيات نجد الراوي يحاول أن يصوغ الحكاية، ويكتب روايته التي أراد أن تقرأ بعد موته، علّه يهزم الموت ويبقى حيّا في روايته.

وهنا نقف على مقولة الحياة بالكتابة، التي حاولها الراوي، ونجح فيها بعد أن جعل الرواية تبدأ من القبر، أو المكان الذي افترضه قبرا لثريا، حيث يدور حوار بين الراوي وثريّا التي قال إنها مريم، وقالت هي إن مريم لم تحمل صليبا(١)، وإنّما حملت آية، وتنتهي الرواية من القبر، حيث تدير صفاء حوارا مع الراوي الذي مات بعد أن حمّلها همّ القصّة التي كتبها.

يتنقل الراوي بين الأحداث بمشيئته، لا بمشيئة سبب، أو ترتيب، لا شيء يمكن التعويل عليه في انتقال السرد بين الأزمنة، وبين والأحداث سوى التشويق الجمالي، الانتقائية الجمالية، فالأحداث لا تتداخل، وإنما تتناوب، أو تتزاحم على الحضور، وكل حدث يفضي إلى طريق، ولا يجمعها في هذا المتن إلا الراوي/المؤلف، ولا يفرّقها إلا النجمات الثلاث التي يضعها بين كلّ مقطع سردي وآخر، حتّى تصير في النهاية تخطيطات أوّلية لروائي سيكتب رواية عن الموت، وعند اختلاطها باليومي، والعادي، والسيري، فإنها تأخذ شكل مذكرات روائي يحاول أن يكتب رواية عن الموت.

رابعًا: شعرنة الرواية وترميز العالم

الطابع العام لرواية الترميز أو التأمّل في المساحة الزمنية المدروسة في هذا البحث هو الميل إلى ترميز العالم، حيث تدور أحداث الرواية في الأفكار، تبدأ من الرأس، وتنتهي في الرأس، بحثا عن مقولة يمكن أن يرمّز بها

(١) البراري، **تراب الغريب**، مصدر سابق، ص ١٥.

العالم، أو بحثا عن بناء واقعة رمزية يمكن أن تختصر العالم، أو رؤية الروائي إليه، وتكمن رمزيّة الرواية في "مجموعة ما تصفه وتصوره من علاقات تتعلق بالواقع الذي نعرفه، هذه العلاقات ليست واحدة في كل الروايات، ووظيفة الناقد الأساسية، هي تحليل هذه العلاقات وتوضيحها ليتمكن القارئ من استخلاص الدروس الكاملة لكل عمل أدبي"[(١)]، والتمثيل الرمزي للعالم ليس شرطا أن يكون أحجية تفسيرها العالم،[(٢)] بل من التسطيح أن يكون كذلك، وإنما يكون استنادا إلى رؤيتنا للعالم، رؤية المؤلف، سواء أكان روائياً أم قاصّاً أم شاعراً، وقد وجد الباحث هذا التمثيل في كثير من الروايات القصيرة التي صدرت في الأردن في المساحة الزمنية المدروسة؛ فقد وجدنا هذا في رواية نحنلسميحة خريس حيث حاولت الرواية أن تجيب عن تساؤل الحياة الأساسي، وعيش الإنسان من خلال قصة رمزية بطلها إنسان/ امرأة تنشطر إلى أعمارها المختلفة التي تعبّر عنها الصفات لا الأسماء، فنجد الشخصيات هي: الشابة، والمرأة، والعجوز، والحبلى، والطفلة... وهي تعبير عن مراحل عمر الإنسان، وواقعة بقائه. كما نجده في رواية بندورة الحية[(٣)] لمخلد بركات التي يبنيها على المزج بين الخرافة، والوقائعية ليخرج منهما المقولة الترميزية للعالم/ المحيط الحيوي: " إذا استطعتم إيجاد [(٤)]رابط سببي، زماني ومكاني، بين الحيّة وفلاح حمدان الحمد والكرات الحمر المستديرة، فحتما ستفككون أحاجي القرى، وتفهمون ما شاهدتموه على مدار الأيام الفائتة، وعندها لن تعتاش القرى على خبر الآخرين".

كما نجد في رواية (النهر لن يفصلني عنك)[(٥)] لرمضان الرواشدة، حيث نرى المزاوجة المقطعية بين الخطاب الغنائي اللازمني، والقصّ بضمير المتكلم في رحلة تذكر، ومكونات الذاكرة، لتصبح الرواية نشيدا مزيجا من كلّ هذا ذاهبة إلى ترميز النص، والانتصار على الوقائعية بالحلم، فنقرأ في مفاصل الرواية، على الحاجز الذي يمنع البطل العاشق من الوصول إلى

---

(١) بوتور، ميشيل، **الرواية كبحث**، مقالة في كتاب الرواية اليوم ،إعداد وتقديم مالكوم برادبري، ترجمة: أحمد عمر شاهين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٦.
(٢) خريس، سميحة، ٢٠٠٨، نحن، ط١، عمان، دار نارة للنشر.
(٣) بركات، مخلد، ٢٠١٠، **بندورة الحية**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.
(٤) لمصدر السابق ص٧٨.
(٥) رواشدة، رمضان، ٢٠٠٦، **النهر لن يفصلني عنك**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع

معشوقته، فلسطين، نقرأ خطاب الآخر يقول: " اذهب حيث شئت، لأنني ما عدت أملك أن أمنع أحدا من التجوال في ثنايا وخبايا حلمه وذاكرته التي لم أستطع حتى الآن امتلاكها"(١)، لندرك أن لعبة الرواية قائمة على هذا التحدّي والتشبّث بالبقاء، ولو في ما لا يُمتلك، أو يمحى، الذاكرة. ونجده في رواية (بالأبيض والأسود)(٢) لجميلة عمايرة، تحويل الذاكرة الشخصية إلى عالم مجازي قوامه الانتظارات التي يكابدها البطل/ البطلة، والذكريات التي تفرش للحدث/حلم اليقظة مساراته، بين أب موغل في غيابه وحميميته وحضوره، ورجل سيكون اللقاء به حالة تعويضية عن فقد مقيم.

وإذا كانت الرواية القصيرة قد جنحت إلى الترميز، البناء المجازي للعالم الروائي، والتكثيف فإن هذا يشكل مدخلاً مهمّاً لدراسة هذا النمط من الرواية، ونحن إذ نتناول الحدث الروائي في هذا الفصل، فإن من الوجاهة بمكان الوقوف على بناء الحدث في إحدى هذه الروايات التي صدرت في الأردن، وقد اختار الباحث رواية (قطف الزهرة البرية)(٣) لجمال أبو حمدان، لأنها نموذج في البناء المجازي للعالم الروائي، فضلاً عن كونها نموذجًا على انفلات الرواية من الزمنية.

تقول الرواية إن رجلاً وامرأة يلتقيان ويتزوجان زواجًا ثانيًا لكل منهما، ويكون مع كل منهما طفل من زواج سابق، والطفلان ذكر وأنثى يعيشان مع الزوجين عيشة أخوين، وهما غير ذلك، وتنشأ بينهما علاقة غائمة بين الأخوّة والحب غير الأخوي عند الفتى، أو التحدي الأنثوي عند الفتاة التي تفهم الأمر كما ينبغي بلا مشاعر محدّدة تجاه الفتى أو غيره، فهي تفهم وجودها بأنه جسد وروح، أما الجسد فإنها تمتلكه وتستطيع أن تمنحه بإرادة ولا مبالاة لمن يستطيع، أما الروح، فإنها ما لا تسمح لأحد أن يكسرها :

" أما روحي، فلن تقوى عليها. جسدي لي. أمنحه أو أمنعه كما أشاء، ولمن أشاء. أما روحي فلن تقوى عليها إلا بالاغتصاب. هل ستغتصبني؟"

---

(١) رواشدة، **النهر لن يفصلني عنك**، مصدر السابق، ص٣١

(٢) عمايرة، جميلة، ٢٠٠٧، **بالأبيض والأسود**، ط١، عمّان، دار الشروق.

(٣) أبو حمدان، جمال ٢٠٠٢ **قطف الزهرة البرية**، ط١ ، عمّان ، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

" ما كنت لأتركك تغتصبني. حتى لو كنت تقدر عليه "[١]

والحوار أعلاه هو ما قالته لابن البستاني الذي كلفه أبوه بالقيام بالعمل نيابة عنه بعد أن تعرض الأب لموقف غريب مع الفتاة، إذ إنه وقف قبالتها مباشرة وقبالة رغبته بها، إلا أن عجزه يغلب عليه، فينسحب من الموقف، ومن العمل بعد هذا الفشل الذي يتعرض له.

الفتى الذي يفترض أن يكون أخا الفتاة، يتهرب من العلاقة معها بالتسرّي، بعلاقة جنسية مع امرأة ما، يذهب إليها ليلاً، وتسكت الرواية عن تفصيل تلك العلاقة، سوى تلخيصها بأنه يذهب لإشباع رغبته الجنسية مع بائعة هوى في مكان ما.

ثمة بستاني يعمل عند هذه العائلة في الحديقة، يتعرض لموقف ما مع الفتاة، فينسحب كما سنرى، ويوكل العمل لابنه الذي يكون هو الراوي، هذا الابن يعشق الفتاة، ويستطيع أن يأخذ جسدها بإرادتها، فيكتشف أنه لم يأخذ شيئاً سوى ما أرادت هي أن يأخذ، ويبقى تحديها قائماً، وتستفزّه بأن يقتلها، ويدفنها، ويجد أخوها فرصة له للهروب من أزمته النفسية فيدّعي أنه قتلها غسلاً للعار؛ لأنه رآها تحدث فارسًا غريبًا، ويسجن، ويحكم بالبراءة التي لا يريدها لأنه يريد السجن هروبًا!

الراوي هو ابن البستاني، الذي تبدأ الرواية به باحثًا عن الفتاة بعد اختفائها لتكشف الرواية أنه هو الذي قتلها، وأنه يجب عليه أن يغادر القرية، كما نصحه أبوه:

" أنت وحدك جرؤت على (قطف الزهرة البرية)، لا بدّ أن تخرج، وليس خروجك عقوبة، بل إتمام لفعلك. وكل فعل لا بدّ من إتمامه. لو أنك أنست لإحدى الزهرات الداجنات ووالفتها، لبقيت تنعم معنا في هذا النعيم الكابي، لكنّك أنت اخترت."

---

(١) أبو حمدان، المصدر السابق، ص ٨٣.

ويخرج الابن الراوي ،القاتل، ملعوناً في نظر القرية (الأب، والأصدقاء) لكن الرواية لا تلعنه، ولا تشي بانحياز ضد ما قام به، لتنقلنا من علن الواقعية إلى العتمة الرمزية المضافة إلى ما حدث، بما يمكن أن يضيفه التأويل على الأمر.

وإذا كان هذا ملخصًا للرواية، فإنه ملخص غير كافٍ ؛ لأن هذه الرواية ليست الأحداث منقولة بلغة تهدف إلى توصيل فكرة، وإنما هي رواية لغة مزاحة بقصديّة إلى مناطق شعرية سواء أكان ذلك في التركيب أم في الدلالة أم في الإيحاء العام.

الرواية مبنية على التضاد الذي يتّخذ مدخلاً لممارسة عدم التعيّن الروائي، ونفي التشخيص، والتعيّن المكاني الزماني، لبناء نص مكثف، لا زمني، ونجد ذلك ابتداءً في العنوان الذي جمع بين فعل القطف وهو فعل تدجيني يمارس مع المدجّن من النبات، والبرية التي هي نقيض المدجّن.

وعلى صعيد التجنيس، فإننا نلمح تلك الغيميّة، فليست الرواية رواية، ولا قصة، ولا قصيدة، وإنما هي هذه الأجناس بالتقانها في منطقة تنبئ أن أصل هذه الأجناس واحد. والناظر في الرواية واجدها مقسمة إلى مقاطع تمتع كل مقطع منها بفاتحة شعرية مثل :

" قالت الطريق للخطى : حين تتوقفين عن المشي أنتهي

وحين توقفت الخطى، أكملت الطريق طريقها "[1]

وفي فاتحة أخرى يقول :

" لم يعد يدري إلى أين !/ ولكنْ / حينما فاضت كؤوس الليل بالوجد على هدب النهارْ/ هبّ هذا الحالم، الساكن في الحلم يداري الانكسارْ/ فطوى كل رؤاه، الحلوة المرة في جفنيه مهزوماً/ وسار "[2]

---

(١) أبو حمدان، **قطف الزهرة البرية**، مصدر سابق، ص ٩.
(٢) المصدر السابق ، ص٤١.

وسواء أكانت هذه الفواتح اختيارات أم من وضع المؤلف، فإن ذلك لا يغير في ما تمنحه هذه الفواتح للنص الذي يليها، فهي التي تؤشر المناخ الشعري الذي يسير فيه هذا النص، وتحافظ على ذلك النسق الشعري العام الذي يلف الرواية سواء بالمتن أم بالنص في انحرافاته اللغوية والتركيبية، فالرواية قصيدة من هذه الزاوية، وقصّة من زاوية الزمان الداخلي، والشخوص، ورواية من حيث الحجم، وانفتاح الزمن الداخلي على الزمن الخارجي، وتقنيات الزمن الروائي من حيث الديمومة، وغيرها، لكنّ الرواية تكثف مقولتها في غير موقع في النص، ولنا في الاقتباس الآتي، ما نمثل به:

"في عبّ الشجوة ضوء وظل يلعبان معاً، حين يطغى الضوء على الظل تتمدد الشمس بينهما، حين يطغى الظل على الضوء، تنكمش الشمس بينهما "(١)

ربّما نقف بوساطة الاقتباس السابق على المقولة الأساسية للرواية، لكنّ ما يهمّنا هنا هو كيفيّة بناء الحدث الروائي في كلّيته، وفي جزئياته، وهنا نقول إنّ الرواية من هذه الزاوية واقعة جمالية، فلسفية، بمعنى أنها سرد من حيث هي نص، تمتلك مكوّنات السرد كلها، وقصّة سردٍ من حيث مزجها بين الأجناس، مزجاً لا يشوبه نتوء، أو تنافر، فالمقطع السردي يبدأ بمقولة شعرية، كما في الاقتباس أعلاه، وغيره من الشواهد الكثيرة في الرواية، ومن خلال تلك المقولة ندخل مع الراوي، الشخصية إلى عالم الحكاية المبني على ما تجود به الذاكرة الانتقائيّة، مما يُهيّئ للقارئ أنه أمام قصّة وقصيدتها، أو قصيدة وقصّتها، ومحاولة الإمساك بجوهر ذلك، جوهر الفن بوصفه وقائع جمالية، وجوهر الحياة عندما تتحوّل إلى وقائع جمالية.

لقد غاب التشخيص، وحضر الترميز، وعدم التعيّن معًا، حتّى شكلت الرواية واقعة جمالية مبنية على الرمز لا على التشخيص، وكاتبها هو الراوي المشارك، لا المؤلف، من خلال المقطوعات التي تبدأ بها الأقسام المؤشرة بالأرقام في الرواية، حيث نقرأ صوتًا معلّقًا في الهواء، بما يشبه الخلفية الموسيقية في العمل الدرامي، لا نحسبه على المؤلف، وتدخّلاته، ولا نحسبه

---

(١) أبوحمدان، المصدر السابق ، ص ٣٤ .

على راوٍ يريد أن ينقل لنا حكاية، وإنما نحسبه على شاعر، يقول، ويتأمّل، ثم تأتي السرود تفسيراً لتأمّلاته.

خامسًا: مشكلة التاريخ في السياق الروائي

ثمّ نزع إلى التاريخ، وكتابة الرواية المشبعة به، أو المستندة إليه، أو الرواية التي تحاول أن تكتب التاريخ، وقد وجدنا هذا لدى إبراهيم نصرالله في رواية (زمن الخيول البيضاء) التي اعتمد فيها على البحث في التاريخ ومذكرات الشخصيات التي عايشت المساحة الزمنية التي عالجتها الرواية، الذاكرة الشعبية الفلسطينية من خلال الحكاية الشعبية، كما نجد هذا في رواية (دفاتر الطوفان) التي حاولت نبش تاريخ عمّان من خلال ما تسرده الأشياء، وكذا نلاحظ هذا في رواية هاشم غرايبة (أوراق معبد الكتبا) التي أعاد بها كتابة المشهد الحيوي النبطي.

وهنا لا بدّ من المرور بالإشكال الذي يصاحب النوع الروائي، حيث إنّ التطرّق لعلاقة الرواية بالتاريخ، يثير في الذهن إشكال الرواية التاريخية: هل هي الرواية التي تكتب التاريخ؟ أم هي الرواية التي تأخذ مادتها الحكائية من التاريخ؟ وهل ثمّة ضوابط للأخذ من التاريخ؟ ومتى نسمّي الرواية بالرواية التاريخية؟ وهي أسئلة تثار، ولا تجد الإجابة في ظل النزع القائم نحو عدم التنميط الروائي، ذلك أنّ هناك " قدر من التاريخ في أي رواية، وقدر من الرواية في أي تاريخ"[1]، وأن العلاقة بين التاريخ بوصفه تدويناً للأحداث، والرواية بوصفها أحداثاً علاقة جدل، لكنّ الافتراق يبدأ بينهما عندما نعرّف الحدث في التاريخ، والحدث في الرواية، ذلك أنّ الحدث في التاريخ يمتلك وثوقية، سواء أكان صحيحا، أم مفترى، وتلك الوثوقية يمتلكها من كونه ذاهباً إلى متلق يطلب تصديقه، أما الحدث في الرواية، فإنه لا يذهب إلى ذلك، وقد لا ينشده، لأنه يكتفي بذاته بوصفه رؤيا، وليس خبرا، فالتاريخ يذهب إلى

---

(١) قاسم، عبده قاسم ،٢٠٠٨، **التاريخ والرواية: تفاضل أم تكامل**، مقال في سلسلة أبحاث ملتقى القاهرة الثالث للأبداع الروائي، ط١، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ،ص٣٤٩.

المطابقة[١]، والحدث الروائي يذهب إلى التخييل، وإلى نفي المطابقة إن وُجدت وفق الميثاق الروائي، وكثير من الروائيين يذهبون إلى نص عدم المطابقة؛ فمؤنس الرزاز يقول في رواية اعترافات كاتم صوت: "الشخصيات والأحداث في هذه الرواية، هي من نتاج الخيال. وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها وبين أشخاص حقيقيين، أو بين أحداثها وبين أحداث حقيقية، فلن يكون ذلك سوى نتاج غرائب الصدف الخالية من القصد"[٢]، وبالحس التاريخي نفسه يمكن أن نقرأ تقديم جمال ناجي روايته (عندما تشيخ الذئاب)، حيث يقول:" على الرغم من كل ما يود المشاركون في هذه الرواية قوله، سواء أكان صدقا أم كذبا، أم دفاعا عن النفس، فإن الحقيقة لن تكون حريّة بالاهتمام إذا لم تكن قادرة على حماية نفسها"[٣].

والاقتباسان السابقان يدوران في فلك الكتابة المستندة إلى حدث تاريخي، كما عند مؤنس، أو الكتابة المستندة إلى حسّ تاريخي كما عند جمال ناجي، لكنّها في الحالتين، رواية، وليس لنا أن نسألها عن صدقها أم كذبها، وإنما عن فنيّة ما تقدّمه لنا، وإن كان ما تقدّمه الرواية العربية، مستندة إلى التاريخ، أو مؤرّخة ما لم يؤرّخ تاريخًا موازيًا احتجاجيًّا على التاريخ الرسمي، الذي تُنتقى فيه الأحداث، وتزوّر فيه الوقائع، حيث الرواية، وفق فيصل دراج، هي "الوثيقة العربية الأساسية التي أعطت، ولا تزال، معرفة موضوعية... واكبت قرنًا من الزمن، مبرهنة، في أطوارها المختلفة، عن موضوعية ما سجّلته وعن صحّة ما توقعته"[٤]، ودراسة درّاج من هذه الزاوية، تأخذ أهميّتها من كونها تتناول الرواية العربية وفق مفهوم "ديوان العرب"، حيث يقرأ الرواية العربية بوصفها التاريخ الآخر، الحقيقي، للعربي في الزمن الحديث، وهو بهذا يفتح الإشكال على مصراعيه، وبشكل وثيقة تحتاج إلى دراسة مستفيضة، كما أنّ ما ذهب إليه درّاج ربّما يحققه عن قصد إبراهيم نصرالله في روايته (زمن الخيول البيضاء) وينصّ على ذلك إذ يقول

---

(١) انظر: يقطين، سعيد، ٢٠٠٩، الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، **مجلة نزوى**، العدد الرابع والأربعون، http://www.nizwa.com/articles.php?id=2462

(٢) الرزاز، مؤنس، ١٩٩٢، **اعترافات كاتم صوت**، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٦.

(٣) ناجي، جمال، ٢٠٠٨، **عندما تشيخ الذئاب**، ط١ عمّان وزارة الثقافة ص٦.

(٤) درّاج، فيصل، ٢٠٠٨ ، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ط١، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، ص٢١.

في عتبة الرواية: " أنجزت العمل على جمع الشهادات الشفوية الطويلة، التي أفادت منها (زمن الخيول البيضاء) خاصّة بين عامي ١٩٨٥و ١٩٨٦، حيث قدّم فيها عدد من الشهود الذين اقتلعوا من وطنهم، وعاشوا في المنافي، شهاداتهم الحية عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين، ومن المحزن أنّ هؤلاء الشهود قد رحلوا جميعًا عن عالمنا قبل أن تتحقق أمنيتهم الكبرى بالعودة إلى وطنهم"[١]. إذ إن الإشارة هنا واضحة على ميثاق الوقائعية، والمرجع، والغاية التي يشير إليها درّاج، كما أنّ نصرالله لا يخالف الاحترازات العربية في مفارقة الوقائعية في بناء العالم الروائي عندما يقول: "حكاية الدير مع قرية (الهادية) حكاية حقيقية من أولها إلى آخرها، إنها حكاية قريتي...وأسماء الشخصيات والعائلات غير حقيقية، وإذا ورد تشابه بينهما وبين شخصيات حقيقية، فذلك بمحض الصدفة"[٢]

إن هذا الاحتراز يفتح المدى على التساؤل عن جدوى مثل هذا الافتراض، وهو دعائي في كثير من الأحيان، يشير إلى غير ما يريد، فالتنبيه على الشخصيات، والتنبيه على حقيقية القصّة، إشهار، ودفع إلى الرغبة في القراءة لدى قرّاء جلّهم ليس معنيًّا بالفن الروائي، قدر اهتمامه بالموضوع، كما أنه يوجّه القراءة، ويضعها في إطار زمني، مكاني، تاريخي، ربّما يكون ليس من انشغالات الفن الروائي.

إن الباحث يرى إلى ذلك الإشكال من زاوية الفني والموضوعي في جدل الرواية والتاريخ، ويقرأ النص، كما سبق، بوصفه واقعة جمالية، للتاريخ فيها حضوره الفني، وليس الوقائعي، الذي يحتاج التثبّتُ منه المؤرّخ وليس الناقد؛ ومن هنا فإن الباحث ينظر إلى العودة إلى الماضي والتاريخ في الروايات المدروسة بوصفه ملمحًا يشير إلى توجّه قوي نحو استخدام المادة التاريخية في بناء الرواية، سواء أكان في الوطن العربي، أم في الأردن.

---

(١) نصرالله، إبراهيم، ٢٠٠٩، **زمن الخيول البيضاء**، ط٤، الجزائر العاصمة، منشورات الاختلاف ص٥.
(٢) نصرالله، المصدر السابق والصفحة نفسها.

سادسًا: تفصيح السيرة الشعبية في (زمن الخيول البيضاء)

تبدأ رواية (زمن الخيول البيضاء) في الهادية، القرية المسروقة من الشمال الفلسطيني، وتنتهي بالهادية، وتبدأ بالزمن الجميل، وتنتهي بالرحيل الإجباري لأهل الهادية عنها بعد أن استولت عليها العصابات الصهيونية، أما أبطال الرواية، فهم أهل الهادية، وأبطال المقاومة ورموزها، ورموز التعاون مع الامبراطورية العثمانية، ثمّ الانجليز، ثم الصهاينة، وليس هناك شخصية مركزية، وإنما عمود فقري للرواية، ولقرية الهادية هو عائلة الحاج محمود التي تبدأ بالحاج محمود، ثمّ تستمر بابنه خالد، الذي يصبح رمزا من رموز المقاومة ضدّ الأتراك، والإنجليز، والعصابات الصهيونية، ويسير بالهادية مسيرة أبيه الوطنية، ويبقى يقاتل إلى أن يستشهد في كمين محكم نصبه له الإنجليز بعد أن عرفوا تحرّكاته بسبب وشاية من صبري النجار الذي سرق الحمام الزاجل الذي كان يستخدمه خالد لإبلاغ أهله بتحركاته[1].

بعنوانات فرعية، وبقصص تقليدي، يفتح فيه الراوي القلوب والرؤوس ويرى ما فيها، استطاع إبراهيم نصرالله بناء رواية (زمن الخيول البيضاء)، وهي رواية من سلسلة روايات سمّاها مجتمعة "الملهاة الفلسطينية"، وأخذ على عاتقه فيها تدوين ذاكرة الشعب الفلسطيني الذي تعرّض لأبشع ما يتعرض إليه شعب، الطرد من الأرض، والتنكيل والتعذيب اللذين كان الهدف منهما أن يغادر صاحب الأرض أرضه، ليسكنها آخر أتى من كل أرض غير أرض فلسطين!

وإذا كانت السيرةالشعبية من إنتاج الشعب، وليس لها مؤلّف واحد يمكن إسنادها إليه، وتزيد أو تنقص وفق الراوي التقليدي الذي يرويها، ووفق السياق الذي تُروى فيه[2]، فإن السيرة التي يخطّها إبراهيم نصرالله، ويضع ميثاقها على الغلاف (رواية)، تأخذ كلّ هذا بالاعتبار، وتزيد عليه بنقلها من إطار الأدب الشعبي، إلى إطار الأدب الذاتي؛ فقد غلب هاجس التدوين على الرواية، وهو هاجس مهمّ في إطار الغايات التي تنشدها الرواية، إذا ما تحدّثنا

---

(١) نصرالله، المصدر السابق، ص ٣٩٠.

(٢) انظر: إبراهيم نبيلة، ١٩٨١، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ص٧-٨ وص١٣٣.

عن غاية أو هدف للأدب، لكنّ نصر الله لا ينسى أنّه فنان، ولا تفوته الملاحظات السابقة، فيقدم النص بوصفه رواية، لكنّه محمّل بهواجس الحكي، أو الرواية الشفوية، إذ إن الرواية فيها الكثير من الهوامش التي توضّح الأحداث، مستندة إلى مدونة حقيقية أشار إليها في العتبة الأولى من الرواية.

وإذا ما نظرنا إلى الرواية بوصفها واقعة جمالية مكتملة، فإننا نجدها تتكون من القصص التي جعلها في ثلاثة أجزاء، وسمّى الجزء الأول (كتاب الريح) والجزء الثاني (كتاب التراب) والجزء الثالث (كتاب البشر). وتكوّن كل جزء من مجموعة من المتواليات القصصية المتماسكة، بعنوان لكل قصة، كما أن الروائي/ المؤلف قد أشار في مفتتح الرواية إلى الجهد الذي بذله في تجميع المادة، وهذه نعدّها وثيقة لا تقل أهمية عن أي جزء من الرواية، كلّ ذلك يشكل الرواية، وعندما ننظر في الهوامش الداخلية فإننا نجد أن اللغة التي كتبت بها هي اللغة المحايدة، التوثيقية، الوثوقية، وهو ما يجعلنا نميل إلى سيطرة الهاجس الشفوي على الكتابة، وإن أخذت الكتابة على عاتقها الكتابة بلغة أدبية رفيعة، ولعلّ الوقوف على بناء الحدث الجزئي في الرواية يستدعي الوقوف على مناقشة طبيعة السارد في رواية يتعانق فيها الشعبي مع الذاتي، الشعبي بوصفها رواية يكتبها الشعب من خلال المقابلات، والمذكرات، واللقاءات التي جمعها الروائي، والذاتي بوصفها عملاً فنياً، المنظّم الذي تسبّب في وجوده هو ذلك الذي جمع، ودوّن، وكوّن المادة المرجعية لعمله الروائي، المؤلف.

نأخذ المثال الآتي الذي تزدوج فيه اللغتان: لغة المؤلف، ولغة الشهادة أو المقابلة: "كانت عفاف حفيدة الحاج جمعة أبو سنبل، قد عاشت مع أمها في بيت جدها بعد وفاة والدها أحمد في حادثة غريبة؛ فذات يوم، كان يسوق الأبقار صاعدا أحد التلال هاربا من سيل اجتاح الوادي، انزلقت بقرة وظلّت تتدحرج حتى ألصقته على إحدى الصخور.

ـ تسألني: ولكن كيف مات؟ رجوع البقر جعله يشكو من آلام في زرد ظهره، ذهبت أمي إلى زوجة نبيل العودة؟ لماذا؟ لأنها تعرف العلاج بالكي! لا أريد أن أطيل عليك، كوته بالنار حول الزرد ووضعت حبّة حمص وفوقها

أشجار خضراء، وربطتها، وصرنا نضع حبة حمص وأوراق شجر كل يومين، حسب الوصفة...."(١)

ونلاحظ، من خلال الاقتباس السابق المزاوجة بين مستويات مختلفة من الخطاب، الأول للسارد، والثاني لإحدى الشخصيات، مع اتفاق المستويين بنمط الراوي العليم، إلا إنهما يختلفان في توجّيه الأول خطابه إلى القارئ العام، أيّ قارئ للرواية، وتوجيه الثاني خطابه لمخاطب محدّد، هو الروائي الذي حوّل هذا الخطاب، مع مقابلات أخرى إلى روايته، ولعلّ في هذه المزاوجة، مع التهميش الذي لجأ إليه الروائي ما يشي بمفتاح الوقوف على دوافع صياغة الحدث الكلّي، الرواية، بهذه الصيغة، استنادا إلى توثيق المراجع والمصادر في بداية الرواية، ذلك أنّ الرواية كتبت لكي تكون ذاكرة، ولكي تكون ذلك استندت إلى أقرب المرجعيات الثقافية للذاكرة الشعبية، فكان الشكل يشبه شكل السير العربية؛ قصّة مركزية، وتفريعات وهوامش، وحريّة للراوي في أن يزيد أو ينقص من الرواية وفق الزمن والمكان والحضور.

وإذا سلّمنا بأن الفترة الزمنية التي تعالجها رواية (زمن الخيول البيضاء) قد أصبحت في التاريخ، فإن لنا أن نتساءل: هل كتب إبراهيم نصر الله رواية تاريخية؟ أم رواية مستندة إلى التاريخ؟ والفرق بين النوعين هو أن الأول يستسلم استسلاما كاملا للتاريخ، والثاني يشوب فيه التاريخ شيء من الحاضر، ومن حضور المؤلف، وهنا نجد أنّ هذه الرواية رواية تستند إلى التاريخ، لأن المؤلف قد حضر في عتباتها، وفي هوامشها، وفي صوغها، سواء أكان بالعناوين الفرعية أم كان بالمزج بين مستويات متعدّدة من اللغة في الرواية، كما في المثال الذي أوردناه سابقاً.

سابعًا: أوراق الزمن المعافى في (دفاتر الطوفان)

عند الحديث عن بناء الحدث في الرواية التي غلب عليها الذهاب في التاريخ، نلمح تفاوتًا بين الكتاب في ذلك، لا بدّ أن يكون نابعًا من اختلاف

(١) نصر الله، **زمن الخيول البيضاء**، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

الروائيين أنفسهم في تصورهم للكون والحياة، وفي رواية (دفاتر الطوفان)(١) لسميحة خريس التي تعدّ جديدة من حيث طبيعة السرد فيها، تلجأ الروائية إلى سرد الأشياء، حيث يكون الحديث للاشياء نفسها كالحبر والحبال والمطر والحرير، وقد بنت الرواية من ستة عشر جزءًا جعلت عنواناتها بهذه الأشياء: حديث الحرير، وحديث الحلقوم، وحديث الاحذية، وحديث الحبر، وحديث الحبال، وحديث السكر، وحديث السجاير، وحديث الغندرة (القراميل،العطر،الشيالات القصدير الأساور) ، وحديث الزيتون، وحديث العصبة (عزمي، غالب، مروان، أنزور) ، وحديث الحب، وحديث القطار، وحديث الأمسيات، وحديث الرحالة، وحديث المطر، وحديث اليوم.

الحدث العام في رواية (دفاتر الطوفان) هو رصد التحوّلات الاجتماعية في مدينة عمان في ثلاثينيات القرن العشرين، وتأسيس مدينة عمان، وقد بنت الروائية الأحداث على سرد الأشياء، فجعلت السرد منوطا بالأشياء، تتحدّث عن نفسها، وعن مستعمليها، لكنها أبقت نصّا موازيا داخل النص هو نص الشخصيات التي تشكل اللحمة الاجتماعية لمستخدمي الأشياء؛ فعندما يتحدّث الحرير فإنه يصف تعامل المحامي عبدالرزاق الشعيبي معه، ويتكرّر حضور الشعيبي في مختلف أجزاء الرواية، من خلال نسيج اجتماعي لعمّان في تلك الحقبة التاريخية.

ومن خلال سرد الأشياء نستطيع أن نقف على الجهات التي تكوّن منها مجتمع عمّان، فضلاً عن وقوفنا على تاريخ عمّان المدينة؛ عماراتها، وحاراتها، وانشغالات الناس فيها، وعلاقاتها الاقتصادية والاجتماعية، فالشركس تمثلهم شخصيات (تامبي، وأنزور، وجانيت، وتيمور) والمهاجرون من الداخل الأردني تمثلهم شخصيات (نجمة، ورفعت الصليبي، ومسعد، وعبدالرزاق الشعيبي، ومكرم الصليبي، وصبحي أبو غنيمة) والقادمون من خارج الأردن تمثلهم شخصيات (ملحم، والحاج عبداللطيف، والرحالة الغساني). وإذا كان تشكل عمان الحديثة ناتجا من هجرات ومهاجرين، فإن ذلك لم يكن سببا في تنافر عناصر المشهد الاجتماعي فيها، إذ حرصت الرواية على أن يكون هذا المشهد أشبه بالمدينة الفاضلة، المدينة المتماسكة، بالروح

(١) خريس، سميحة، ٢٠٠٣، **دفاتر الطوفان**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

القروية، العائلية، الناس تختلف الاختلافات البسيطة التي تدور في المجتمعات الراسخة، حديثة العهد بالمدنية، الراسخة في وشائجها الاجتماعية، وحديثة العهد بالتشكل المدني.

تعتمد سميحة خريس في بناء الرواية على التقسيم الذي أشرنا إليه، لكنّ المجتمع الذي تتحرّك فيه الرواية، انسجاما مع آلية السرد، سيكون مجتمعا سكونيا، تسير فيه الحياة بلا هزّات كبرى، وبلا معضلات، كل من يحاول يستطيع، وكل من يريد يحصّل، فالمحامي المسلم تزوّج الممرضة المسيحية بناء على طلب المجتمع[1]، وغالب عندما أراد المغادرة غادر، وتامبي عندما أراد أن تبقى الممرضة تسكن فوقه حقق ذلك، وعندما أرادت نجمة ما أرادت حصّلته، فهي ترصد المجتمع وهو يتلقّع بغلالة من شجن وشجى، لم يصل إلى المشكلات الحقيقية التي يمكن أن تنتج في حالات تكوّن مجتمعات المهاجرين، وهي مشكلات تنجم عادة عن قوانين البقاء، وقوانين الصراع الطبيعي بين الثقافات.

ومن الفقرة السابقة نصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه البناء الكرنفالي، حيث يتمّ عرض المجتمع عرضا مسطّحا، خاليا من التعقيدات، خاليا من المشكلات العميقة التي لا تجد حلا، وفي هذا البناء نجحت المشهديّة في إثراء السرد، كما نجحت العلائق بين الشخصيات في تكوين مجتمع رواية، وإن كان سطحيا.

ثامنًا: زمن الأنباط الجميل في (أوراق معبد الكتبا)

تأتلف رواية (أوراق معبد الكتبا)[2] في فصلين، وتدور أحداثها في المساحة التي يسيطر عليها الأنباط في عهد الحارث الرابع، الفصل الأول جاء بعنوان متاهة الكتبي، وتدور أحداثه حول سفارة أمنية يكلّف بها سفيان الكتبي

---

(١) خريس، **دفاتر الطوفان**، المصدر السابق، ص ١٩٧.
(٢) غرايبة، هاشم، ٢٠٠٨، **أوراق معبد الكتبا**، ط١، عمّان، منشورات وزارة الثقافة.

لإنقاذ (سعيدات) ابنة الحارث الرابع بعد أن أهانها زوجها هيرود، وتزوّج عليها[١].

وأما الفصل الثاني الذي سمّاه أحزان أليسار، فإن الحدث المركزي فيه هو الحملة التي يجرّدها الرومان على بترا انتقاما من انتصار الحارث عليهم، وينتهي الفصل بتراجع الرومان عن الحملة نتيجة وصول خبر موت الأمبراطور طيباريوس لقائد الحملة فتليوس[٢].

تستند الرواية إلى المعلومة التاريخية في بنائها العام، ومن يقرأ الفصل الخاص بعهد الحارث الرابع في كتاب إحسان عباس (تاريخ دولة الأنباط) ثمّ يعيد قراءة الرواية يجد ذلك واضحا؛ سواء أكان الأمر المتعلق بهروب ابنة الحارث من هيرود، أم كان بالانتصار الذي حققه الأنباط على الرومان في معركة (جملة) أم كان بالحملة التي جرّدها الرومان على الأنباط وانتهائها قبل التقاء الجيشين، وعدول الرومان عن الحملة، وإذا كانت هذه الأحداث المركزيّة تشكل العمود الفقري للرواية، فإن الرواية قد أخذت على عاتقها بناء العالم المتخيّل المرافق لتلك الأحداث، وملء الفراغ في الرواية التاريخية، وإعطاء الصبغة الرؤيوية الحديثه لتلك الفترة التاريخية، بما يجعلنا نتعامل مع كثير من مفاصل الراوية بوصفها تاريخاً افتراضياً، وبوصفها عملاً تخييليا يلتقي مع التاريخ في تلك الوقائع.

وإذا ما نظرنا في بناء الحدث في رواية (أوراق معبد الكتبا)، فإننا أمام الحدث الممسرح، أو المونولوج الدرامي، حيث تتحدّث كل شخصية عن نفسها، لكن هذا الحديث "لا يرقى أن يكون هدفاً في حد ذاته"[٣]، وهو ما يجعل هذا النمط من السرد يشكل خلطا بين المونولوج الدرامي والمناجاة، ففي المناجاة الحديث موجّه إلى النفس، وفي المنولوج الدرامي الحديث موجّه إلى آخر، والآخر هنا هو القارئ، وفي رواية (أوراق معبد الكتبا) يتضح في بناء الحدث فيها ما أرجّح تسميته بالمونولوج الدرامي، ذلك أن السّارد هو

(١) انظر تفاصيل القصة في: عباس، إحسان، ١٩٨٧، **تاريخ دولة الأنباط**، ط١، عمّان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ص ٥٧-٦٦.
(٢) عباس، المرجع السابق، ص ٦٥.
(٣) فرحات، عادل، ١٩٩٧، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ط١، القاهرة، الهنية المصرية العامة للكتاب، ص ٣٩.

الشخصية نفسها في كل عنوان فرعي في الرواية، وقدّ قدّمت العناوين الفرعية بأسماء الممثلين، الشخصيات، فعندما يكون العنوان الفرعي (أليسار) فإن السارد سيكون أليسار، تسرد عن نفسها، بلا أساس منطقي نستطيع أن نستند إليه في إقناعنا بأن الرواية مخطوط من تأليف أليسار حصل عليها المؤلف وقام بكتابتها، والشخصية إذ تسرد عن نفسها، أو تكون هي السارد، فإنما نجد في سردها الجملة الموجّهة إلى المطلق، كما في قول سفيان " الخريف يطلق نبضه في الأشياء"[1]، والخطاب الموجّه إلى قارئ ما؛ ليضعنا مع السارد في الحدث كما في " كان الميرر رابايل يهزّ إصبع السبابة في وجه جمهور..."[2] ، ثمّ مع نقل الحدث بتقنية الأنا الراوي، لنتعرّف السارد وموقعه في الحدث كما في " كنت منشغلا بتلك الورقة..."[3]

إنّ هذا الأسلوب في تقديم الحدث لم يرتق إلى مستوى تعدّد الأصوات، وبقي في إطار تناوب الرواة، وتقاسم الرواية؛ ذلك أنّ الرواية بقيت تدور في فلك صوت واحد كلّي هو صوت الأنباط، وزمنهم الجميل، ولم يسمح فيها لظهور صوت يخالف صوت ذلك الزمن، بلْ جمّلت الرواية ذلك الصوت عندما تجاوزت الرواية التاريخية وعدّلتها في قصّة هروب ابنة الحارث الرابع من عند هيرود، فجعلته ليس هروبا، وإنما عمليّة استخباراتية مخطّطة، إن جاز التعبير، نفّذها الكتبي ومساعدوه بنجاح.

وينبه الروائي إلى التداخل بين الزمنين، زمن الحارث الرابع، وزمن المؤلف، وذلك من خلال ما جاء على شكل عتبة ثانية للنص، بعد عتبة الشكر والتقدير، فقد جاءت هذه العتبة بعنوان " تقرير" وفيها نقف مع المؤلف الذي يذكر اسمه صريحا في ذيل هذا التقرير، حيث يبدأ التقرير برحلة حلمية في بترا، ويلقى فيها أحد شيوخ بترا، فيرمي إليه برزمة محفوظة بجلد مترب، ويختفي، ثمّ يعود من حلمه إلى الاحتفال بالبترا عجيبة من عجائب الدنيا السبع، ليعود بعد ذلك إلى حلمه بالمخطوط، وينتهي (التقرير) بـ " أخيرا وصلت حجرتي المتواضعة منهكاً ونمت. فرأيت في ما يرى النائم "كمبيوتر" مفتوحا

---

(١) غرايبة، **أوراق معبد الكتبا**، مصدر سابق، ص ١٥.
(٢) المصدر السابق، والصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٦.

بجانب سريري على حروف تضيء، وتغمز لي كالنجوم.. رحت أتهجّاها بفرح غامر، وأقرأ (أوراق معبد الكتبا)... الآن هنا.. لا أدري من منا نحن الاثنين، يكتب هذه الرواية؟"[1].

تاسعًا: عدوى التخطيب النسوي في (خارج الجسد)

وفي رواية (خارج الجسد) لعفاف بطاينة[2] نقف على رؤية جديدة للنظام الاجتماعي، وإن كانت رؤية سطحية، لكنها جديدة، وجريئة في ما تذهب إليه، حيث نجد منسى، الفتاة التي تجبر على الزواج من شخص لا تحبّه، وتقاوم هذا الزواج حتى بعد تحققه، وتمنعه من أن يكون طبيعيا، إلى أن ينتهي المطاف بها بطردها من بيت أبيها، ثم مكثها عند عمها المناضل الذي لديه بعض الاختلاف عن أبيها في قسوته، وجبروته، وظلمه، وهنا تكمل تعليمها، وهي مطلقة تعاني ما تعانيه المطلقة من النفور الاجتماعي، إلى أن يأتي سليمان، رجل الأعمال الذي يقيم في اسكتلندا ليطلب يدها للزواج، فتوافق، وتذهب معه علّها تفارق المجتمع الظالم الذي أصبحت لا تطيق عنته، وتهميشه المرأة، وإغلاقه كل السبل أمامها، وأمام خياراتها، وأمام إنسانيتها، ولا تدوم الحال مع سليمان الذي يتبيّن لها مع الزمن أنه يريدها متاعا له، وليست شريكة في حياته، وهنا تبدأ رحلة نضال وعذاب جديدة، تنتهي بالانفصال بين منى وسليمان بعد أن أنجبت له آدم الذي لم يرد إنجابه، ثمّ تبدأ بشق طريقها في الحياة، وفي عالم العمل، فتتلقى دورة تدريبية في إدارة المشاريع، وتتفوّق فيها، وتنشأ علاقة بينها وبين المشرف على مشروعها، ستيوارت، وتتطور العلاقة إلى الحب، ويقيمان معا حبيبين غير متزوّجين، وينجبان، بناء على رغبة ستيوارت، طفلة من هذه العلاقة التي يكتشفها عمّها سالم، عندما جاء إليها في غربتها طالبا المساعدة في العمل، ولم يستطع سالم قبول الأمر، كما لم يستطع ثنيها عنه، فيعود مهدّدا بأنه لو سئل عنها سيجيب، وستكون الكارثة لحظتئذ، وقد يأتي أخوها ويقتلها أو يقتل زوجها، وهنا تغامر مغامرة جديدة للحفاظ على علاقتها بـ ستيورت، وابنتها منه، وابنها من سليمان، فتلجأ إلى

---

(١) المصدر نفسه، ص١١.
(٢) بطاينة، عفاف، ٢٠٠٩، **خارج الجسد** ، ط٣، بيروت، دار الساقي.

تغيير اسمها، ثمّ تغيير ملامحها بعمليات تجميل، وتصبح سارة ألكتزاندر، وتتوقف عن العمل التجاري، وتواصل تعليمها، لتعود إلى بلدها باسم جديد، وتحظى باحترام كونها من المدافعات عن حقوق المرأة، والمظلومين، وفي نهاية الرواية، يكون الحل بهذه النتيجة، حيث تبشرنا الرواية بأن (سارا)، أو منى سابقا، ستجد كثيرًا من الأصدقاء والصديقات الذين يكونون أسرتها الجديدة المدافعة عن حقوق المرأة، ولا تخفي الرواية انشغالها بالحدث المتعلق بحقوق المرأة، وطرح اتفاقية سيداو على مجلس النواب الذي يرفضها، وتلمّح إلى ذلك الرواية بنقد هذا المجلس الذي " يصافح فيه الأميّ الأستاذ الجامعي، ويجلس فيه المحامي إلى جانب الحرامي، ويناقش فيه الخائنُ الخانع" و " يقف في وجوه المتحدثات ويعلن رفضه لتدخل (القوى الأجنبية) بقيمه الاجتماعية والثقافية والحضارية والدينية... حوّل أعضاؤه ... الدفاع عن حق الإنسان في الحياة إلى تهديد لكينونة مجتمع وتاريخ وفلسفة وعقيدة"(١)، وهكذا يكون الحل، عندما نجد أن لا أحد من هذه الأمة يستطيع أن يكون مع منى، الإنسان، والمرأة، في المطلق، لا أحد يستطيع أن يكون معها إلا بعد أن تغير جلدها، وإلا الآخر، الذي هو أكثر فهما لحقوق المرأة!!!

لقد جاء بناء الرواية بناء خطيّا، لكننا نفتتح الرواية بعتبة أوّلية تلخّص الرواية ورؤيتها للكون، وقد جاءت تلك العتبة بلا عنوان، أو ترقيم، أما بقية الرواية فقد جاءت منجّمة بالأرقام من (١) إلى (٣٧)، وبالعودة إلى العتبة، فإننا نقف مع الروائية لا مع الراوي، لأننا نقرأ ما يشبه أن يكون خطبة الرواية، أو مقدّمتها، ولو حذفنا هذه العتبة لما اختل البناء، او اهتزّ، ثم إن الصوت الذي يسيطر في هذه العتبة هو صوت إشهاري، تشويقي، يشبه أن يكون شفاهيا لا كتابيا، نقرأ منه:

" بعض العمر يرفض أن يتلاشى من الذاكرة ويموت... بعض العمر يبقينا أحياء نابضين بالأمل والوهج والدفق... بالأمس كنت منى... في طفولتي كنت حرّة... تفتحت رغبات المراهقة فخسرت جسدي... سلبوا مني كل شيء... لم أعرف أن رمادي سيشتعل يوما ويحرقني إلى أن تتلاشى منى

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ٤٤٤.

وتبعث من رمادها مسز مكفرسون... لتبعث من رماد الاثنتين سارا ألكزاندر... شكلني ألم نساء ثلاث...".

وبعد تلخيص الحياة التي مرّت بها الشخصية نقف في نهاية هذه العتبة على أسئلة الرواية التشويقية، التي تنقلنا من الفضاء الكتابي إلى الفضاء الشفاهي:" من أكون؟ وكيف أكون؟ ولماذا أكون؟ أسئلة سارا في رحلتها من الشك إلى الشك"(١).

فالعبارة الأخيرة من الاقتباس السابق إعلان عن الرواية، وإشهار، ينبئ ببدء الرواية، كما ينبئ بعنوان تلخيصيّ للرواية، كأنها أرادت أن تقول: هذه الرواية التي ستقرأونها هي "أسئلة سارا في رحلتها من الشك إلى الشك".

وما أن نتجاوز هذه العتبة إلى الجزء رقم (١) في الرواية، حتى نجد أنفسنا أمام تلخيص آخر لها، وهذا التلخيص يأتي لتسويغ الرواية التي ستأتي بعده على شكل تذكر، ففي هذا الجزء نقف مع منى وقد حضرت بعد اغترابها عشرين سنة لتكون قريبة من والدها في مرض موته، وهنا تتداعى منى بين ماضيها، وحاضرها، وتعرض على مسرح الرواية ملخّصا للظلم الذي تعرّضت له، كما نسمع صوت الأب، بعد أن أصبح عاجزا، ومحاولاته تفسير قسوته السابقة على أبنائه، وبناته، كما تعرض الرواية للإطار المكاني لماضي الشخصية، بدءاً من الحجرة إلى الشارع إلى المدرسة والقرية إلى البستان، فتكون خاتمة هذا الجزء بما يشبه الإعلان الثالث عمّا يأتي من السرد، فنقرأ: " جلست منى في الحجرة وضمّت رأسها إلى ركبتيها. تكوّرت على نفسها بعد أن جالت بناظريها الحجرة، سالت ذكريات أمس فوق صدرها، وتركتها تستعيد ما كان، وتحلم بما كان يمكن أن يكون"(٢)، لتبدأ بعد ذلك الأحداث مسترجعة بترتيبها الزمني الطبيعي، منذ أن عاد الأب من أبو ظبي جامعا أموالا استطاع بها أن يبني بيتا جديدا، وبدأت قسوته التي لم تعهدها منى، فنسير في خط زمني مع منى والعائلة مرورا باتهامها بعلاقة مع أحد شباب القرية ثم تزويجها عنوة بمن لا تحب، وفشل الزواج، وهروبها إلى بيت عمها سالم، ثم زواجها

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ٧.
(٢) المصدر السابق، ص ١٤.

من سليمان، رجل الأعمال الذي يقيم في بريطانيا، ثم فشل حياتها معه، وإقامتها علاقة مع ستيوارت، ثم إنجابها منه، ثمّ إكمالها دراستها، وعودتها في زيارة إلى الأردن باسم جديد، ومسمّى جديد: مثقفة أكاديمية أجنبية تحظى بكل ترحيب من قبل أصدقاء سيعملون معها من أجل حقوق المرأة.

في الفصل الأخير نقف على الخطبة الثانية للرواية، إذ تشارك البطلة في مؤتمر حول حقوق الإنسان يعقد في الأردن، وتطلع على إحصائيات جرائم الشرف في " تركيا والأردن وفلسطين والباكستان واليمن ومصر والهند ولبنان وغيرها من الدول"، وتصبّ غضبها في سردها الذاتي على المجتمع الذي يهدر حقوق الإنسان، ولا يلعن العفن الذي ينتشر فيه... ثمّ تختم الخطبة بـ " سأبقى إلى الأبد، امرأة لا تتنازل عن حقها"[1].

وبين الخطبتين خطب كثيرة وردت في الرواية، إذ يتراجع كثيرًا الهاجس الفني للرواية، ليقفز الهاجس التخطيبي[2]، الذي عنوانه حقوق الإنسان، وتفاصيله حقوق المرأة، وعموده الفقري جرائم الشرف، برؤية أحادية، وصوت واحد، استمرّ في الرواية التي بلغت صفحاتها أربعمئة وست وأربعين صفحة من القطع الكبير، كان يمكن أن تتخلّلها على طولها أصوات أخرى، أو رؤية أخرى، لو أتيح للفن الروائي أن ينحاز إلى ذاته، وتقدّم الأصوات الأخرى، التي قدّمت من منظور الشخصية الرئيسية، البطل، وإن كنا نراها من خلال الخطاب المباشر، تقول ما يريد السارد أن يتمثل به على صفاتها: الحميدة في حال الحبيب ستيوار، والقبيحة في حال الأسرة الأم والمجتمع في الأردن.

ولعلّ الهاجس التخطيبي هو الذي سيطر على توزيع سرعة الزمن في الرواية؛ حيث يمكن أن يكون أكثر طولا من زمن الحدث، كما في ليلة زفافها الأولى مع عريسها الأول محروس[3]، ويمكن أن يكون ملخّصا بصورة

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ٤٤٦.

(٢) تظهر أيدلوجيا النص، أو الناص، من خلال عبارات لا تنتمي للسرد، بقدر ما تنتمي إلى تدخلات المؤلف، أو الراوي، وإذا ماعبّرت عن رأي المؤلف، أو تعليقه الموجّه، فإنما تعد تخطيبيا، للتفصيل انظر: برنار فاليت، النص الروائي: **تقنيات ومناهج**، ترجمة: بنحدّو، رشيد، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص٥٥.

(٣) بطاينة، خارج الجسد، مصدر سابق، ص ١١٧-١٣٥.

واضحة، مثل دراسة البطلة الجامعية الأخيرة التي لخصتها بعبارة "أكان غريبًا أن يدفعني فرحي إلى إكمال دراستي"[1]، ولذلك دلالاته، فالزمن الأول أرادت من خلال تطويله أن ترينا ثقله على الشخصية، والثاني أرادت من خلال تقصيره أن ترينا خفّته، وهنا نكون أمام بناء نفسي للزمن، ذلك أننا نستغرق في التفاصيل التي قد تكون غير مسوّغة في المساحة التي تغطي حياة المعاناة للبطل، فيما نمرّ على زمن وحدث مكثفين في المساحة التي تغطي حياة السعادة، أو تحقيق الذات عند البطل.

عاشرًا: السيرة والمتياقص في (أرض اليمبوس)

تتطلب دراسة رواية (أرض اليمبوس) الوقوف على مصطلحين أساسيين في النقد، هما مصطلح السيرة الروائية، ومصطلح الميتاقص، أو رواية الرواية، وفي المصطلح الأول، فإننا نستذكر ما وضعه فيليب لوغون في حد السيرة الذاتية، حيث يقول في هذا الحد:" حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيّته، بصفة خاصة"[2]، وإذا ما تأمّلنا هذا الحد، فإننا نجد عناصره كافة تتوافر في رواية (أرض اليمبوس)، لكنها ليست كلّ الرواية، إذ إننا نجد ماضي الشخص الواقعي، ووجوده الخاص، وحياته الفردية، وتاريخ شخصيّته، لكننا نجد روائيا يمارس الكتابة الروائية بوصفها عملا تخييليا وتجريبيا، ويتكلّم عن كتابة الرواية في الرواية نفسها، لنصبح أمام الميتاقص بمفهومه الذي يشير إلى: " القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"[3]

تشكل رواية (أرض اليمبوس) لإلياس فركوح ثالثة ثلاثية بدأها في قامات الزبد، ثمّ أعمدة الغبار، ثم جاءت (أرض اليمبوس)، وهي ثلاثية

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ٤٤٣

(٢) لوغون، فيليب، ١٩٩٤، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، ط١، ترجمة: عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص ٢٢.

(٣) William H Gass, Fiction and the Figures of Life, Knopf, New York, 1970, p. 25, نقلا عن: خريس، أحمد، ٢٠٠١، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، ط١، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، ص٣٥.

الشخصية المركزية فيها المؤلف نفسه متخفيًا بأسماء جديدة، كاسم خالد الطيب في قامات الزبد.

ورواية (أرض اليمبوس) لا تبتعد كثيرًا في أجوائها عن الروايتين السابقتين لإلياس فركوح، لكنّها هنا لا تستند إلى حدث ينمو ويتطور، وليس ثمّة عقدة، وإنما لدينا كتابة تستمر، وتغالب نفسها، وتعارك احتمالاتها المختلفة داخل القص، أو السرد، وثمّة ذكريات تتسرّب عبر محاولة الكتابة، فنقف مع الروائي/ البطل على حياته كاملة، بكامل تفاصيلها، منذ الولادة، إلى أن أصبح كاتبًا مشهورًا، كما نقف على حدث متخيّل، لسنا معنيين بتتبّع وقائعيّته، هو حدث لقاء البطل بشخصية (نجيب الغالبي) الذي يظهر في أحداث الرواية، رجل أعمال قادمًا من رحلة غربة في الكويت، يحمل اسمين، نجيب الغالبي، وعزيز رزق الله، حيث يأتي أخيرًا للإقامة في عمان، وتتكون صداقة بينه وبين بطل الرواية، أو شخصيتها المركزية، لتدور الأحداث التي تعالق هذه الصداقة في الرؤوس، أي في الحوار بينهما، ويكون موضوع الحوار المرأة، والحياة، وعمّان، وهو حوار أشبه ما يكون بتنويع في الإجابة عن السؤال المركزي الذي تغالبه الرواية: ما الحقيقي، الكامل في حياتنا؟

تتألف الرواية من ثلاثة أقسام، القسم الأول هو السفينة، والقسم الثاني الأسماء، والقسم الثالث اليمبوس، ولا تفصل هذه الأقسام الأرقام التي وضعها الروائي للأجزاء التي تتكوّن منها الرواية، فالقسم الأول يتكون من الجزء الذي يحمل الرقم (١) إلى الجزء الذي يحمل الرقم (٦)، ثم يأتي القسم الثاني ليستمر الترقيم من الرقم (٧) إلى الرقم (١٢)، ليستمر الترقيم في القسم الثالث من الرقم (١٣) إلى الرقم (٢٠)، لنشفّ من خلال ذلك أن الرواية ممتدة، وأن الأقسام الثلاثة ما هي إلا محطّات لم تمنع توالي الأجزاء وتعاقبها، بل استمر الترقيم كأن هذه الأقسام غير موجودة.

تتأطّر الرواية في لحظة زمنية مكثفة، هي لحظة وجود البطل في المستشفى لإجراء عملية خطيرة، وبين دخول المستشفى، وإجراء العملية تأتي الرواية، شريطا يمتدّ في الماضي، لكنّه لا يمتد بعفوية، وإنّما يمتد (بتفنّن) وتقليب، يغاير السرد العادي للأحداث إلى السرد المركب؛ حيث تتوزّع السرد

ثلاثة ضمائر، هي ضمائر الغائب، والأنا الراوي، والمخاطِب، مع أنّ الزاوية التي يقف فيها الراوي ونستشف منها الضمائر الثلاثة زاوية واحدة.

وإذ يسمّي الروائي القسم الأول بالسفينة، فذلك أن الرواية تبدأ من منظر سفينة معلّق على الحائط، في المستشفى، وهذا المنظر هو الذي يوحي برحلة الروائي/ الراوي في الماضي: " بات يعاين اللوحة: أسيرة في فضة الغيوم. ويعاين، في اللحظة نفسها، تعيّنها المخايل في الخارج: حطامًا من خشب يغرق في عشب صاعد، ثم طفق يمعن في نهر أفكاره كأنه ينغمر داخل صورته في المرآة!"(١).

وأما القسم الذي يسمّيه الأسماء، فقد رهنه للتدليل على اصطلاحيّة الأسماء، وعبثيتها، لأنها تنوّع الظاهرة الإنسانية الواحدة، ولأن لا اسم فيها يمكن أن يكون مانعا جامعا، وهنا بحث في ماهيّة الأشياء يتجاوزها إلى أوهام السطح الذي تقود إليه الأسماء: " أولست أنت من يدعو إلى عدم الركون إلى المتعارف عليه، كي يصير للحرية مدلولها المكتوب، وشهادتها على مطابقة كاتبها لجوهرها...فلنمض إذن لنسمّي الأشياء والشخصيات بأسمائنا التي نختار... فلنذهب إلى الأسماء عينها،علّها تسعفنا باستحضار أصحابها حسب ما نرغب"(٢).

وأمّا القسم الثالث الذي عنونه باليمبوس، فإنه لا يختلف كثيرًا عن هواجس القسمين السابقين، واليمبوس هو المطهر، أو المنطقة الوسط، وهو: "المنطقة التي تعيش فيها أرواح البررة من غير المؤمنين والخيّرين الذين نشأوا في أزمنة الكفر إنما لا ذنب لهم لعدم إدراكهم رسالة المسيح"(٣)، والمطهر، أو اليمبوس في الرواية هي المنطقة التي يعيش فيها البطل بين اليقين الذي يبحث عنه، وعكسه الذي لم يستطع الثبات فيه، وهو هنا في الحياة، الحياة التي عاشها، والحياة التي تأمّلها، والحياة التي لم يستطع فيها أن يقبض على الحقيقة كاملة، وكلّ ما حوله من وعي ليس إلا تزييف لأمر آخر، مكنون في النفوس: " لست منّا، فلماذا تكون معنا؟ ... لست منهم فكيف تكون معهم؟

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٦.

... عندها أرغمت على استحضار خرائط الأرض الحرام، لأحدّد لنفسي مكانا فيها، أو لأستقرّ بينهما، ولمّا تبيّنت صعوبة الأمر؛ عدت إلى دروس الدين، ولذت ب(أرض اليمبوس): ليست جحيما وليست جنّة، لكنّها تظل جبلا صالحاً لأمثالي أطلّ منه عليهما"[1]، وإذا ما عرفنا أنّ الاقتباس السابق يرد بعد أن يرفض الفدائيون انخراط المؤلف معهم لأنه ليس منهم، بالمعنى الإقليمي، ويعاتبه الجيش الأردني لانخراطه مع الفدائيين لأنه ليس منهم، وهو ما يلخّص الحقيقة المرة التي تتجاوز الأسماء ومسمّياتها إلى جوهر حضورها الفعلي المفعم بأشياء أخرى، فالفدائي غير ما يوحي به اسمه، والجيش العربي غير ذلك أيضا، في التطبيق العملي، إذ إنّ ثمّة خصمين مختصمين في الطرف العربي من معركة المصير.

لقد تعالق السيري مع المتخيّل في الرواية ليتشكل منها نشيد ذاتي خالص، ففي الجانب السيري تتطابق تماما الأحداث التي يعالجها التذكر مع السيرة الحقيقية للروائي، ويمكن اقتطاعها، وبناء سيرة ذاتية انتقائية للروائي دون عسف؛ ولد الروائي في عمان العام ١٩٤٨، درس في مدارس الفرير في القدس، ثم ترك تلك المدارس وعاد إلى عمان، ودرس في مدارسها، واشترك في العمل الطلابي، وانتمى إلى حزب البعث، واشترك في العمل الفدائي القومي، ثم أصبح كاتبا... والده كان يعمل خياطا... إلخ[2]، ولا يقتصر السيري على وقائع الحياة الشخصية للكاتب، بل يتعدّاه إلى محاكمة التجربة الأدبية التي خاضها، والوقوف عند بعض مفاصل هذه التجربة، بتأمّل، ومعاودة، وإعادة صياغة لبعض الأعمال الأدبية السابقة له، ومثال ذلك إعادة كتابة قصّة (ذلك الشتاء الطفل) التي نشرها العام ١٩٨٢ ضمن مجموعته القصصية (إحدى وعشرون طلقة للنبي)[3].

وأما في جانب الصنعة الروائية، فإننا نجد التفات القص إلى ذاته جليّاً في تضاعيف الرواية، حتّى إننا لنستطيع أن نقول إنّ هذه الرواية رواية عن

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص١٧٤.
(٢) انظر تفاصيل السيرة الذاتية للروائي في: النوايسة، حكمت، ٢٠٠٧، **الرواية ووعي الكتابة**: دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية، ط١، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص ٥-٨.
(٣) انظر القصة في: فركوح، إلياس، ٢٠٠٢، **الأعمال القصصية**، ط١، عمّان/ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٢٠٩- ٢١٢.

الكتابة، وأن الكتابة، بوصفها يقيّنا، ليست موجودة، وإنما الموجود هو الكتابة عنها، حيث نجد الروائي/ الراوي يتحدّث عن كتابة القصة، ويدير الحوار الداخلي والخارجي حول الموضوع، ولا يصل إلى يقين، ولا يصل إلى الكتابة التي يريدها:" تجاربك في إنشاء القصص وتشييد المدن ناقصة دائما"(١)

وهو النقص الذي يلف الرواية كلّها، ويجعلها محاولة في الوصول إلى كمال أو اكتمال، ناقصة، ومضطربة:

" أجل كنت تخطط لكتابة رواية، فهل ما فعلناه حتى الآن، حتى هذا السطر، ليس غير المراكمة لمادتها الأولى الخام، ليصير لنا، أو لأحدنا، إعادة ترتيبها لتكون كذلك؟ لتكون رواية، أعني؟"(٢).

ونحن إذ نقف مع هذه الحوارات التي تتحدّث عن الكتابة، وتقنياتها، وتعالقها مع السيرة الذاتية المنتقاة، فإنما نقف على نمط رواية السيرة الذاتية بأحد تجلياتها، فهنا سرد كثيف، يتداخل فيه الراوي بالروائي، ويقلّب التجربة المعيشة، ويطلق للتخييل الحرية في صياغة بعض الأحداث، ويعيد إنتاج التجربة الخاصة وفق الشروط الفنية للعمل الروائي،(٣) والتجربة الخاصة التي استدعت التجربة الجمالية هي تجربة دخول الروائي المشفى لإجراء عملية في القلب، وعندما تبدأ الرواية فإنها تبدأ في النظر في لوحة معلّقة على الحائط هي للفنان:" كنت تخطط لكتابة رواية، كان هذا قبل إصابتك وإدخالك إلى هنا، قبل أن تشير لي بعينيك إلى لوحة "وليم تيرنز" المغبّشة المعلقة على جدار غرفتك، هي سفينته الغارقة في ألوان تطمسها..."(٤).

---

(١) فركوح، **أرض اليمبوس**، مصدر سابق، ص ٥٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٨.
(٣) انظر في تعريف السيرة الروائية: إبراهيم، عبدالله، ٢٠٠٩، **السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي**، مجلة نزوى، العدد ١٤، موقع نزوى الإلكتروني http://www.nizwa.com/articles.php?id=706
(٤) فركوح، **أرض اليمبوس**، مصدر سابق، ص ٨٨.

حادي عشر: الرواية والواقع: النزع السياسي

تعالقت الرواية العربية في الأردن مع الواقع في العشرية التي ترصدها الدراسة، وذهب هذا التعالق في رصد التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية كما فعل عدي مدانات في رواية تلك الطرق[1]، حيث وقف الرواية على التحوّلات الاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على الأردن في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وقد غلب على هذا التعالق البناء الكلاسيكي، كما غلب فيه استخدام تقنية الراوي كلّي العلم المتكلّم بضمير الغائب، وقد غلبت النزعة التقليدية في بناء الرواية، كما أن الزمن فيها قد جاء متسلسلاً موافقا للزمن الطبيعي للأحداث.

وفي رواية جمال ناجي، (عندما تشيخ الذئاب)[2] ، ذهبت الرواية إلى رصد بعض التحوّلات السياسية التي مرّت على الأردن، حيث تدور أحداث الرواية في عمّان وضواحيها، ويتكوّن مجتمعها من مجموعة من سكان جبل الجوفة يرصد الروائي من خلالهم تلك التحوّلات والتطوّرات السياسية التي حدثت في الأردن منذ نهاية السبعينيات إلى بداية القرن الحادي والعشرين، وقد استطاع الروائي أن يجعل كل شخصيّة تسرد عن ذاتها وعن الآخرين، مقدّما لنا وجهة نظر كلّ شخصية بما يدور، وتعالق كلّ شخصية معه، وليس في الرواية بطل يمكن من خلاله رسم معالم حدث، وإنما البطولة في الرواية للزمن وأثره، والتحوّلات الاقتصادية والسياسية في المنطقة وتجلّياتها.

تبدأ الرواية من جبل الجوفة حيث تعيش معظم شخصيات الرواية، ومن هناك ينمو الحدث مع الشخصيات، كل شخصية وواقعها الذي تعيشه، وطموحها الذي تنشده، فنتعرف على شيخ الدين عبدالحميد الجنزير، ونشاطه المتكئ على الدين، وسلوكه الذي تشوبه الكثير من الشبهات، وشخصيّة تلميذه عزمي، الذي يتفوق عليه في هذا السلوك، إلى أن يدبّر له الجنزير مؤامرة عندما يشعر أنه يشكل خطرًا عليه، وكذلك نتعرف على خال عزمي الوجيه،

---

(١) مدانات، عدي، ٢٠٠٨، **تلك الطرق**، ط١، عمّان، الأهلية للنشر والطباعة.
(٢) ناجي، جمال، ٢٠٠٨، **عندما تشيخ الذئاب**، ط١، عمان، وزارة الثقافة.

جبران، السياسي اليساري، الذي يتطوّر تفكيره السياسي، بتطوّر وضعه الاقتصادي عندما يرث فجأة أرضًا ويبيعها لينتقل من العيش في الجوفة إلى العيش في جبل عمان، ويكون ذلك محط انتشار الشبهات حول ثرائه المفاجئ الذي لا يعلن عنه، لأسباب ليست سياسية، وإنما عائلية، لأنه لا يريد أن يطمع زوج أخته بالثروة التي حطت فجأة على العائلة، وينتهي به المطاف مفارقًا لموقفه السياسي المتشدد، مبديًا إمكانية قبول معاهدة السلام في بعض نقاطها، واعتراضه على بعضها الآخر.وتأخذ المرأة دورًا مهمًا في الرواية من خلال شخصيّة سندس، الفتاة التي جعلتها الظروف محط تنافس بين الجنزير وتلميذه عزمي، فتكون غايتها إشباع رغبتها من عشق عزمي، الذي يرفض الزواج بها مكتفيًا بالعلاقة الجنسية المحرّمة بينه، وبين زوجة أبيه سندس. أما المرأة الأخرى، فهي زوجة جبران، التي تطّلع على كثير من أسرار أهل زوجها، مما يجعلها تتمتع بسلطة غير عاديّة، ويكون ذلك سببًا في إبعاد أولادها وزوجها عن أهل الحي الشعبي، ثم طموحها في أن تكون من سيدات المجتمع بعد انتقالها مع زوجها إلى جبل عمان، وهناك ينفتح أمامها الأفق في معرفة ما يسمّى بـ (الحريم السياسي) حيث نرى من خلال علاقاتها كيف تؤثر العلاقات النسائية في السياسة، وفي تشكيل المناصب المهمّة في الدولة.

إن رصد التحوّلات يتمّ من خلال التناوب في التأثير بين اليسار الممثل بالماركسية، واليمين الممثل بالحركات الإسلامية، وحيث تحاول الرواية الكشف عن وقائع التديّن الانتهازي، فإنها قد تفارق الديمقراطية التي هي أهمّ عنصر من عناصر السرد الروائي، حيث توجّه الأحداث من راو عليم خفي، هو الذي يمسك خيوط الرواية، ويجعل الشخصيّات تتحدّث ما تريد، لنكتشف أن الشخصيّات التي تنحسب على التيار الديني، شخصيات مريضة، مريضة بالإجرام، ومريضة بالتزوير، ومريضة بالجهل، قادة ذئاب، ومقودون جهلة، معوزون، وقد مثّلت شخصية القائد الذئب شخصية الشيخ الجنزير، وشخصية عزمي، الذي يكتشف في نهاية الأمر أنّه ابن الجنزير سفاحًا.

والحدث العامّ بما عرضناه سابقًا مؤشّر بثيمة الرواية، حيث إنّ تغلغل الرواية في كوامن الشخصيات لم يكن لغاية اجتماعية، أو نفسيّة، وإنما لإدانة، أو فضح السلوك السياسي الذي لا يتكئ على خطاب معرفي، أو فكري، قدر

اتكائه على حاملات مقبولة في المجتمع من أجل الوصول إلى الغايات والمنافع الشخصية، كما تمثّل في شخصية الجنزير، وشخصية عزمي الوجيه.

* * *

نستخلص مما سبق أنّ كيفيّة رسم الحدث قد تعالقت مع الثيمة المركزية للرواية؛ ففي الرواية التي تتأمّل الموت استغرقت في المزج بين القصص التي تفضي كلّها إلى الموت، وحاولت من خلال القصص المتوازي والمتراكب أن تشخّص الموت، بوصفه الناظم الأساسي في الحياة.

وأما الرواية التي اعتمدت تيار الوعي، كما في (أرض اليمبوس) فقد صنعت حدثها الكلي من تشظية السيرة الذاتية، ومحاكمتها، فاصطنعت لذلك ضمير المخاطب الذي أتاح للسارد نقل المرايا، أو زوايا النظر، ليتأمّل السيرة في لحظة عصيبة، هي لحظة يمرّ بها شريط الحياة سريعًا، فيفجأ الشخصيّة بسرعته، وتستغرق فيه الشخصية في محاولة للانتصار على الفناء بالكتابة، فتعدّدت ضمائر السرد التي تشير كلّها إلى واحد.

وأما الرواية الذاهبة في الخطاب النسوي، كما في (خارج الجسد) فقد جاء الحدث فيها متفاوتًا بين التكثيف، والتفصيل، حسبما أراد الخطاب أن يظهره، إذ استغرقت تفاصيل المرأة في حالة المعاناة، وأجملت في حالات السعادة.

وأما الرواية الذاهبة في رسم معالم الحياة الاجتماعية أو السياسية، سواء أكانت المعتمدة على مدونة التاريخ، أم المعتمدة على الواقع المعيش، فقد رأينا فيها ما نسمّيه مسرحة الرواة، وتعدّدهم، وإذ يتكامل الرواة في رسم معالم الحدث، فإنهم يختلفون في زوايا النظر، لكنّ بناء الحدث واحد في الروايتين، إذ إن المعمار الفني قائم على تناوب الرواة على خشبة النص.

ولعلّ الملمح المهم في بناء الحدث الروائي، هو هذا التنوّع في عدد شخصيّات الرواية، بين العدد المحدود، كما في أرض اليمبوس، والعدد الكبير كما في تراب الغريب، وأوراق معبد الكتبا، ولعلّ لهذا التفاوت تفسيرًا يرفد فيه

الـــربط بـــين اتجـــاه الروايـــة، والشخصـــيات فيهـــا، وهـــذا مـــا يمكـــن أن يـــدور عليـــه الفصل التالي من هذه الأطروحة.

الفصل الثاني

بناء الشخصية الروائية

"مدام بوفاري هي أنا"

فلوبير[١]

تبدو الشخصية الروائية أكثر المفاهيم النقديّة تعقيدًا وتشعّبًا، ولعلّ سبب ذلك ذلك الجدل القديم الممتد حول علاقة الأدب بالواقع، منذ أرسطو إلى يومنا هذا، ومنذ المحاكاة إلى موت المرجع، أو المؤلف، فقد مرّ هذا المفهوم بسلسلة طويلة من التغيّرات، ولم يستقر على حال إلى يومنا هذا، انعكاسًا للخلفيّات الفلسفية التي تقف وراء الأنظار الناقدة المعالجة للشخصية الروائية، فثمّة وجهة النظر الماركسية وآفاق الانعكاس، وثمّة الأنظار البنيوية التي تعالج النص بمعزل عن محيطه الحيوي.

وبالغموض الذي يكتنف الشخصية الروائية، تغامضت الدراسات النقدية التي تناولت الشخصية الروائية، وأخذت مسارب واتجاهات شتّى[٢]، لكنّ نقطة الجدل المركزية كانت، وما تزال، كما يرى الباحث، هي العلاقة بين الشخصية الروائية والواقع، بدءًا من المؤلف، وانتهاء بالشخصيات المرجعية، أو الشخصيات التي يمكن أن تكون واقعية، وقد يكون ذلك من التأثير العميق الذي أحدثته نظرية المحاكاة، وميل الإنسان بعامة، والقارئ بخاصّة، إلى

---

(١)نقلاً عن : وارين، أوستن، وويلك، رينيه، ١٩٦٢، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، ص ١١٤.

(٢) انظر: لحميداني، حميد، ٢٠١٠، **الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث (من الإحالة إلى العلامة)**، موقع دروب على الشبكة العنكبوتية: http://www.doroob.com/archives/?p=46578، و بحراوي، حسن، ١٩٩٠، **بنية الشكل الروائي**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، الصفحات من ٢٠٧- ٢٢٧.

البحث عن ذاته ومحيطها في الأدب، وما يهمّنا هنا هو المكانة التي تحتلّها الشخصية الروائية في بناء النص، ونميل إلى الرأي الذي يقول إن الشخصية هي " العنصر الذي يميّز هذا النص عن ذاك"(١)، كما أنها العنصر الأكثر أهميّة في بناء العالم الروائي، إذ لا يمكن أن نتصوّر حدثاً بلا شخصيّة، كما لا يمكن أن يُبنى عالم روائي بلا شخصية، حتى في الروايات التي جعلت شخصياتها أرقامًا مجرّدة، فإن لتلك الأرقام ملامح شخصية يمكن التوصّل إليها، وفق مفهوم الشخصية.

أولا: مفهوم الشخصية

تشير المعاجم العامة إلى أن الشخصية " عنصر ثابت في السلوك الإنساني، وطريقة المرء العاديّة في مخالفة الناس والتعامل معهم، ويتميّز بها عن الآخرين"(٢)، وهو ما ينسجم مع الأصل اللغوي للكلمة في العربية؛ ففي مادّة شخص نجد الإشارة إلى الظهور، والارتفاع، والتميّز(٣)، وهي علامات على التوضّح، والاستقلالية، لا تفارق كثيرًا المفهوم الفلسفي أو الأدبي للشخصية.

أما الشخصية الروائية، فقد أشارت المعاجم إلى أنها "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا... الشخصية عنصر مصنوع مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"(٤)، وإذا تجاوزنا هذا التعريف الأولي إلى الحضور، فإننا نجد الشخصية ترتبط بمكانتها في السرد، أو بناء العالم السردي؛ إذ يعامل النظر التقليدي الشخصية الروائية بوصفها واقع، كما تعاملها الرواية التقليدية

---

(١) بنكراد، سعيد، ٢٠٠٣، **سيمولوجية الشخصية السردية**، ط١، عمّان، دار مجدلاوي للنشر، ص١٠.
(٢) عبدالنور، جبّور، ١٩٨٤، **المعجم الأدبي**، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ص ١٤٦.
(٣) اللسان، مادة ش خ ص.
(٤) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مرجع سابق، ص ١١٤ وانظر: برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ط١، مرجع سابق، ص ٤٢.

كذلك، بينما ينظر إليها في النقد الحديث بوصفها دورًا، وتخييلا منفصلاً عن الواقع[1].

ويربط صاحبا (نظرية الأدب) بين تعدّد الشخصيات وقربها من المؤلف، فـ " كلما تعدّدت الشخصيات التي يبتكرها وانفصلت كانت شخصيته الخاصة أقلّ تحدّدا ووضوحا"[2] ونسلّم بهذا إذا ما تذكرنا أنّ تعدّد وتنوّع الشخصيات التي يبتكرها المؤلف، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بقدرته على تجاوز التجربة التي تتيحها إمكانات الشخصية الواحدة، كما أنّ ذلك يرتبط بما يمكن أن نسمّيه الكتابة الاحترافية، والكتابة المعالقة للذات، ففي الأولى يكتب المؤلف روايات، أو قصص متعدّدة، متنوّعة في أجوائها، ويستطيع أن يبعد تعالق التجربة الذاتية مع ما يكتب، وأما في الثانية، فإنّ المؤلف يعكس تجاربه الخاصة في ما يكتب، ويستطيع المتتبّع العارف بحياة المؤلف أن يقف على المفاصل الخاصة في التّجربة الذاتية، ويستخلصها من العمل الفني، ويبدو هذا واضحًا إذا ما نظرنا في تجربة نجيب محفوظ، مثلاً، مقارنة مع تجربة مؤنس الرزاز، ففي تجربة نجيب محفوظ ننتقل من عالم إلى عالم بانتقالنا من رواية إلى رواية، بينما الأمر في تجربة مؤنس الرزاز مختلف؛ إذ إننا نكاد نعيش الأجواء نفسها، والأثر نفسه في قراءة معظم رواياته، ونستطيع أن نتلمّس مفاصل من التجربة الذاتية في أحياء في البحر الميت، واعترافات كاتم صوت، و متاهة الأعراب في ناطحات السراب، وهذا ما يمكن أن يقال عن تجربة غالب هلسا الروائية، إذ إننا نجد في تجربة غالب هلسا الروائية كثيرًا من سيرته الذاتية، وهنا نقول إننا يمكن أن نعدّل على رأي صاحبي نظريّة الأدب السابق بالقول إن هناك كتابة احترافية، وهناك كتابة غنائية، وقرب المؤلف وبعده من الشخصية يتناسب مع هذين التقسيمين.

والمفهوم الذي يتقاطع مع مفهوم الشخصية الروائيه هو مفهوم البطل، وهو مفهوم انتقل من الآفاق الدلالية الاجتماعية إلى الآفاق الأدبية، ومرّ، خلال هذا الانتقال، بمرحلتين:المرحلة الأولى كان يسحب فيها المدلول الاجتماعي

---

(١) انظر: مرتاض، عبدالملك، ١٩٩٨، : **في نظرية الرواية**، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، الصفحة ٧٣ وما بعدها.

(٢) وارين، أوستن، وويلك، رينيه، **نظرية الأدب**، مصدر سابق، ص ١١٤.

للبطولة على البطل الروائي، والمرحلة الثانية هي مرحلة البطل الفني، أو البطل الذي فقد كثيرًا من خصائصه وسماته، أو البطل الورقي أو اللابطل، فصار ينظر إلى البطل الروائي بوصفه، كما تقول اعتدال عثمان: "صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين، وتعكس علاقات البطل المتشابكة في العمل الروائي ظروفًا اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها، تؤثر تأثيرًا حيويا في تحديد هوية البطل ومصيره"[١]، ومع ما علّق به حميد لحميداني على الرأي السابق[٢]، فإن البطل لا يمكن أن يتجاوز هذا التوصيف، إذا ما سلّمنا بأن لا شيء يأتي من العدم، ولا بدّ من مادّة لصنع أي شيء، ومادّة صناعة الشخصية الروائية هي تضافر الزمان والمكان والثقافة والمجتمع والموهبة، لكنّ كل ذلك لا بدّ أن يشكل معطى فنيًا، ولا بدّ أن يدخل في بناء الواقعة الجمالية، وأن لا يشكل مرآة لذلك الواقع، أو الشخوص في المجتمع، وبالتالي يجب أن ينظر إليها النقد بوصفها كائنًا من ورق وفق تعبير رولان بارت،[٣] تنبع أهميتها من " الوظائف العامة التي تقوم بها من خلال شبكة علاقات مركبة عمادها المكان والفعل والارتباط بالآخرين"[٤]، والوظائف التي تؤديها الشخصية هي وظائف فنية أساسًا؛ إذ إنّ الأدوار التي تؤدّيها الشخصيات إنما هي عناصر أساسية في ترابط العمل الروائي، وبناء عالمه، وقدارته الإيهامية والتشخيصيّة، والبطل في كل ما سبق " هو شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص"[٥]، وذلك في المآل الأخير، أو النظر النهائي لعناصر النص السردي.

---

(١) عثمان، اعتدال، ١٩٨٢، **البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء، مجلة فصول**، مصر، مج٢، ع٢، ١٩٨٢، ص ٩١.

(٢) انظر: لحميداني، حميد، **الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث(من الإحالة إلى العلامة)**، مرجع سابق.

(٣) بارت، رولان، ١٩٩٣، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ط١، ترجمة منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، ص ٧٢.

(٤) الشوابكة، محمد، ٢٠٠٦، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف**، ط١، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص٢٩.

(٥) زيرافا، ميشيل، ١٩٧١، **الشخص والشخصية**، نقلا عن: لحميداني، حميد، ١٩٩١، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص ٥٠.

ثانيا: تقسيم الشخصيات

تتعدّد تصنيفات الشخصيات وفق مرجعيّات التقسيم، حيث يمكن تقسيمها وفق أبعادها، ويمكن تصنيفها وفق تطوّرها، والأهمّ في تصنيف الشخصيّة هو تفعيل هذا التقسيم في إطار بناء المقاربة النقدية، وعدم الركون إلى التصنيف لمجرّد التصنيف، وهذا ما يمكن قوله عندما نقرأ في تصنيف الشخصيات إلى سكونيّة وديناميّة، وفق وارين ويلك[١] ، حيث أشارا إلى أن الشخصية السكونية تناسب النصوص المسرحيّة والقصيرة لأنها تكتفي بإظهار سجايا منفردة، أو السجايا الأكثر وضوحًا أو دلالة على الشخصية، بينما تناسب الشخصية الديناميّة الرواية الطويلة لأننا نرى بها التغيير وهو يحصل، ونمثّل بشخصية المهووهي في رواية تلك الطرق[٢] لعدي مدانات، إذ إننا نصحب هذه الشخصية في حياتها، ونعرف التغييرات التي تحصل عليها، والظروف التي هيّأت لمثل تلك التغييرات. وقريبًا من تصنيف ويليك ووارين تصنيف تودوروف الذي صنفها إلى شخصيّات قارّة وشخصيات حركية[٣]، وهناك من يصنّف الشخصيات وفق الأدوار، فثمة الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، كما أن هناك من يصنّفها وفق عمقها النفسي بـ شخصيات كثيفة وشخصيات مسطّحة[٤].

وقد صنف فيليب هامون الشخصيات في: الشخصيات المرجعية، والشخصيات المتصلة بالمؤلف، وأما الشخصيات المرجعية، فهي: التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية. وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها. و أما الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، فهي التي تحيل إلى ذات

---

(١) وارين ، وويلك، **نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص٢٨٦.
(٢) مدانات، **تلك الطرق**، مصدر سابق.
(٣) تودوروف، تزفيتان، د. ت، **مفاهيم سردية**، ط١، ترجمة: عبدالرحمان مزيان، ٢٠٠٥، الجزائر، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، ص ٧٥.
(٤) انظر: تودوروف، المصدر السابق، ص ٧٦.

منشـنها، وأكثـر مـا تعبـر عـن الـروائيين والأدبـاء والفنـانين. كمـا أشـار إلـى الشخصـيات المتكـرّرة ذات الوظيفـة التنظيميـة وهـي التـي تبشّـر بخيـر، أو تنـذر فـي الحلـم[1]، كمـا فـي شخصـية العجـوز فـي روايـة (تـراب الغريـب) عنـد هـزاع البراري.

أمّـا أبعـاد الشخصـية الروائيـة، فـإن مـن النقـاد مـن نظـر إلـى الشخصـية مـن خـلال الأبعـاد: الإنسـاني، والاجتمـاعي، والنفسـي[2]، حيـث يـدرس فـي البعـد الإنسـاني أحـوال الشخصـية مـن الجوانـب الاقتصـادية: الفقـر والغنـى، ويـدرس البعـد الاجتمـاعي علاقـة الشخصـية بمحيطهـا وأثـره فـي سـلوكها، فيمـا يـدرس البعـد الوطني النوازع الوطنية عند الشخصية الروائية.

وهنـاك مـن درس العوامـل المـؤثرة فـي بنـاء الشخصـية[3]، كـأثر التـاريخ فـي تكـوين الشخصـية، وأثـر البيئـة، وغيـره مـن الآثـار، وفـي هـذا خلـط بـين دراسـة الشخصـية بوصـفهاشخصًـا، ودراسـة الشخصـية بوصـفها عنصـرًا فنيًـا، ويـأتي الخلط من خروج الدراسة عن غاياتها الفنية إلى غايات أخرى غير فنية.

كمـا أنّ هنـاك مـن درس الشخصـية وفـق المسـتويات: المسـتوى الإيـديولوجي، والمسـتوى النفسـي،[4]، وكـلّ هـذا سـيكون ذا قيمـة إن دلّ علـى العلاقـة بـين تلـك المسـتويات والبنـاء الفنـي للـنص الروائـي، ولا بـدّ مـن القـول إن كـل تلـك التقسـيمات والتصـنيفات لـن تشـكل شـيئا ذا قيمـة إذا لـم تكـن قـادرة علـى أن تكـوّن أداة لتحليـل العمـل الأدبـي، وقـادرة علـى التعـالق الجـدلي مـع العناصـر الأخرى في دراسة النص الروائي.

وسـوف ينطلـق الباحـث مـن النصـوص نفسـها لمقاربـة بنـاء الشخصـية الروائيـة مسـتعينًا بكـل التقسـيمات والتصـنيفات والتعريفـات السـابقة، محـاولا

---

(١) نقلا عـن: عـزام، محمـد، ٢٠٠٥، **شـعرية الخطـاب السـردي**، ط١، دمشـق، منشـورات الاتحـاد العـام للكتاب العرب، ص ١٣

(٢) الفيصـل، سـمر روحـي: ٢٠٠٣، **الروايـة العربيـة: البنـاء والرؤيـا**، ط١، دمشـق، منشـورات اتحـاد الكتاب العرب، ص١٦٩.

(٣) قسـومة، الصـادق، ٢٠٠٠، **طرائـق تحليـل القصـة**، ط١، تـونس، دار الجنـوب للنشـر، الصـفحات ١٠١- ١٠٩.

(٤) الفيصل، سمر روحي، **الرواية العربية: البناء والرؤيا**، مرجع سابق، ص ١٧١.

الوقوف على أثر مكونات الشخصية وأبعادها ونوعيتها في بناء النص السردي.

أ. الشخصية مصنوعة مما تقول

يمكن القول إن الشخصية في رواية (قطف الزهرة البرية) لجمال أبو حمدان مصنوعة مما تقول، لا مما يقال عنها، أي أن الشخصيّة هي التي تقدّم نفسها، بأقوالها، لا بأفعالها، ومن خلال الأقوال نستطيع أن نصفها، لكنّ الملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا هي أن الشخصيّات التي وردت في الرواية شخصيّات تصدر عن موقف واحد، يمكن استجلاؤه بصفات نستطيع أن نطلقها على الجميع دون خوف من زلل؛ فصفات الحكمة، واللغة المقتصدة، والتأمّل، تنطبق على الراوي، وعلى البستاني، وعلى الابن وعلى البنت، وعلى الرجل، وعلى المرأة، فهذا البستاني يقول لابنه:

" اعلم أن حياة الإنسان يوم واحد، وأن كل أيام عمره قبل ذاك اليوم مقدّمات له، وأن كلّ أيام عمره بعد ذلك اليوم خواتيم له"[1]. حيث نرى هذه اللغة المنسوبة إلى البستاني لا تكتفي بكونها لغة عالية، وإنما تفيض بالحكمة، وتحمل بصمة المؤلف أكثر من حملها صفة الشخصية، ومثل هذا نستطيع أن نقوله عندما نقرأ الافتتاحات المسنودة إلى السارد، وهو الشخصية المحورية في الرواية، ابن البستاني، من مثل: " قالت الحطبة للنار: ما زالت عروقي رطبة بماء الحياة، فانطفأت النار"[2]، كما نستطيع أن نقوله عندما نقرأ تعليق الفتاة على موت العصفور الذي سقط في شجرة شوكية: " قتله عدم معرفته بسرّ الفضاء، كان هذا العصفور جديرًا بحياة الأقفاص"[3] ويساند هذا الاقتراح مجيء هذه الشخصيات بلا أسماء، وبلا ملامح جسدية، يقول البستاني عن العائلة التي يعمل عندها:" أحد الوالدين جاء من البحر، وأحد الوالدين جاء من الصحراء، وما علمت حتى اليوم إن كانت الأم هي التي جاءت من البحر، أم

(١) أبو حمدان، **قطف الزهرة البرية**، مصدر سابق، ص ٦٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٨.

أن الأب هو الذي جاء من الصحراء، لكنّ الأبناء، بل الابن والابنة، فما كان لهما غيرهما، جاءا خليطًا من بحر وصحراء"(١).

فالفتاة التي تسلب عقول الشباب، والبستاني وابنه، وأخيها بالتربية، لم نعرف أنها جميلة، ولم نر من جمالها شيئًا، وإنما نراها فتاة قادرة على التحدّي، وصناعة التحدّي، وقلب موازين التفوّق لتصنع لنفسها تفوّقها الخاص عندما تخاطب من يحاول اغتصابها بأنها ستمنحه جسدها، لكنّها لن تمنحه روحها، وهي بذلك تقوم بتنحية المعيار الأساس في لقاء الرجل/ المرأة، أو الذكر الأنثى، وهو معيار الجسد، وتستطيع ذلك حتى يقوم ابن البستاني الذي منحته جسدها بقتلها أخيرًا لأنه لم يستطع أن يأخذ روحها.

إن من يقارن أقوال الشخصيات في هذه الرواية يدرك أنّ أهميّة الشخصية في الرواية قد جاءت من استكمالها لبناء الواقعة الفنية الرمزية، وترميز العالم، إذ تعدّدت الشخصيات فأعطت خلفية لمجتمع الرواية، لكنّها توحّدت في الإبهام، وفي اقتسام أطراف الفكرة الرمزية التي تدور حولها الرواية: الصحراء صحراء، والبحر بحر، واللقاء بينهما زائل لا محالة.

أما تقديم الشخصية، فقد تمّ بأسلوبي الإخبار، والأعمال، فالصورة التي تتشكل لدى القارئ للفتاة قد جاءت من خلال ما قيل عنها، أما الصورة التي يشكلها القارئ عن السارد، الشخصية المشاركة، فإنها تأتي من خلال أقوال الشخصية، وأعمالها، وهذا ما يمكن أن يقال عن شخصية البستاني.

ب: الشخصية الممسرحة ويد الصانع

يتوزع تقديم الشخصيات في رواية (عندما تشيخ الذئاب) نمطا التقديم بالأعمال، والتقديم بالإخبار، وعودًا على عنوان الرواية، فإنّ هذه الشخصيات عندما تقدّم نفسها وغيرها، فإنما تقدّم ذلك بروح تلك الذئاب في شيخوختها، فهي شخصيات تروي عن نفسها، وتروي عن غيرها، كل شخصية تروي وفق ما ترى، وما تعتقد، وهو ما دعا إلى تسمية الشخصيات في هذه الرواية

(١) أبو حمدان، المصدر السابق، ص ٥٤.

بالشخصيات المسرحة(1)، إذ قسّمت الرواية في عنواناتها الفرعية على هذه الشخصيات، وكل عنوان جاء باسم إحدى الشخصيات، فعنوان (سندس) يعني أنّ سندس سوف تقوم بالكلام، وكذا العنوان بـ (الشيخ عبدالحميد الجنزير)، وقد تناوبت الشخصيات في السرد، فصار في الرواية مجموعة من السرّاد، أو الممثلين الذين يظهرون على مسرح الرواية، ويقدّم كل واحد دوره في الرواية، ويخرج ليفسح المجال أمام صوت غيره، وتسرد كل شخصية عن نفسها، وعن الشخصيات التي تتعالق معها، وقد اختلف ظهور الشخصيات في النص، إذ ظهرت سندس ثلاث عشرة مرة، وغطت ثلاثا وثمانين صفحة من الرواية، وظهر جبران إحدى عشرة مرة، وغطى ثماني وسبعين صفحة، وظهر الشيخ عبدالحميد الجنزير تسع مرات، مغطيًا سبعا وستين صفحة، وظهر رباح الوجيه سبع مرات مغطيا ثلاثا وأربعين صفحة، وظهر بكر الطايل سبع مرات وغطى إحدى وثلاثين صفحة، وظهر العقيد رشيد حميدات مرة واحدة وغطى عشر صفحات من الرواية.

تذهب رواية (عندما تشيخ الذئاب) في الترميز إلى منطقة إيهامية، حيث ترصد خلال رسم الشخصية التحوّلات والمسارات التي يعيشها مجتمع الرواية، ومجتمع الرواية إذ نحاول أن ندرسه من خلال هذا العنوان، فإننا نجده ممثلا بهذه الفئات:

سندس: فتاة فقيرة، من حي فقير، تصنع منها الظروف امرأة متمرّدة، باحثة عن إشباع رغباتها الجنسية بصرف النظر عن الوسيلة إلى ذلك، فتعشق ابن زوجها الثاني، وتغويه إلى الحد الذي تحصل فيه على ما تريد، لكنّها تصبح رهينة عشقه، وتواصل العلاقة معه حتى بعد زواجها الثالث.

الشيخ عبدالحميد الجنزير:وصلنا في الرواية مكتملاً، وبدأنا برؤية سلوكه دون أن نعرف ماضيه، قبل أن يصبح شيخًا، وصاحب دروس، يوظف الدين لإشباع رغباته الجنسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ليس له مبدأ، وعنده استعداد لتسويغ أي فعل يخدم تلك الرغائب.

---

(1) الشخصية الممسرحة:كل شخصية تقدم الخطاب بنفسها، بضمير المتكلّم، انظر: يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، مرجع سابق، ص ٢٩١.

رباح الوجيه: شخصية عادية، أي يمكن أن نجدها في المجتمع بسهولة، كاتب استدعاءات، متزوج من جليلة التي ترى أنها أفضل منه نسبًا، تسلبه القدرة على المبادرة، أو السيطرة، وتغمطه حقه في تربية ابنه، وتكشف الرواية أنه ليس ابنه، وإنما ابن زنى، لأن لدى رباح عيبًا خلقيًا يمنعه من الإنجاب، بعد موت جليلة يتزوج رباح من سندس التي تحاول أن تخونه مع ابنه عزمي، وعندما تفشل تطلب الطلاق، وتتفرغ للبحث عن عزمي الذي كان قد هجر بيت والده.

جبران أبو بصير، شقيق جليلة، أم عزمي، وزوج رباح الوجيه، سياسي يساري، يعيش معظم حياته في جبل الجوفة، ثمّ يرث أرضًا ويبيعها، وينتقل للعيش في جبل عمان، ويبدأ بالتخلي عن مبادئه، وحياته السابقة، ويتطلع إلى موقع اجتماعي جديد، ويدخل في شبكة العلاقات التي تؤدي إلى الاستيزار، ويصبح وزيرًا، ويترك الوزارة بسبب حرجه من سلوك ابن اخته عزمي الوجيه.

بكر الطايل: نموذج للشخصية الجاهلة، المغرّر بها، شاب متدين ظهر في الرواية أقرب ما يكون إلى المتدين الجاهل، الذي يحفظ النصوص ويفهمها فهمًا حرفيّا، ويقوده ذلك إلى اتباع الجانب الشكلي من التدين، وأن يكون تابعًا لشيخه الجنزير الذي يستغل عوزه ويجعله أداة ينفذ بها ما يريد، وهو الوجه الآخر لتدين الجنزير.

هذه الشخصيات التي ظهرت في الرواية وتكلّمت بصوتها، أما الشخصيات التي قُدّمت بأصوات الآخرين، فهي:

شخصية عزمي الوجيه: وهي أكثر الشخصيات إشكالاً في الرواية، وإذ أظهرت الرواية أنه ليس ابن أبيه المنسوب إليه، فإنّها لمّحت إلى أنه ابن الشيخ الجنزير الذي زار أمّه بحجّة معالجتها من جني، وقد كان ذلك التلميح من خلال العلاقة الوطيدة التي تربطه بشيخه الجنزير، وتجاوز الأخير عن كل هفواته، وتحديه الدائم له.

وهو صاحب ثقافة موسوعية تظهر من خلال الكتب التي وجدت في غرفته[1]، وجدله العميق مع شيخه إلى درجة إحراجه في كثير من مواقف الجدل، وقد قدّمه الجنزير بوصفه الشاب النبيه القادر على تحقيق مآربه بذكاء، والتلميذ الأكثر تأثرًا به، وقدمته سندس بوصفه المعشوق الصّعب، وقدّمه طايل بوصفه الشاب المنحرف عن المبادئ، وقدّمه جبران بوصفه القريب الذي يستحق الدعم والاحترام، وقدّمته رابعة الوجيه بوصفه الشخصية الأكثر خطرًا، وقدّمه ضابط الأمن العقيد رشيد الحميدات بوصفه المطلوب الأكثر خطرًا، والأكثر دعمًا من قبل جهات خفيّة.

شخصية جليلة أبو بصير: وهي امرأة معتدّة بنفسها، وأهلها الذين ترى أنهم أرستقراطيون، ذلك أنّ جدّها السابع كان كاتبًا أفنديًا في ولاية الشام العثمانية، وهي غير قانعة بزوجها، وهو غير قادر على تحقيق مطالبها، حتى بالإنجاب، فتصير إلى إنجاب ابنها عزمي من خلال التحايل بالجن الذي يتلبّسها حتى يأتي من زرع في رحمها ابنًا، سيكون عزمي، الشخصية الإشكالية السابقة.

أما الشخصيات الأخرى، فهي شخصيات لم يكن وجودها في الرواية إلا تكميليًّا، مثل فاطمة أم سندس، ورابعة زوج جبران أبو بصير، وإن أسند إليها دور سيدة المجتمع التي تؤثر، من خلال علاقاتها بنساء الطبقة المتنفذة، في صنع القرارات والتوزير.

إنّ قراءة في هذا المجتمع الذي تشكله الرواية يجعلنا نقف على الإرسالية الخفية غير الديمقراطية التي بنيت عليها الرواية، رغم الوهم بتعدّد الأصوات الذي شكله تقديم كل شخصية بصوتها، ذلك أنّ انتقائية العناصر الممثلة لمجتمع الرواية تجعل القارئ يستنتج أن لا وجه ثالث للوجه الذي قدّمه للمتدين، فهو إما الشيخ الجنزير وعزمي اللذين يوظفان الدين لمآربهما، وإما شخصية بكر الطايل الذي يفهم الدين فهمًا شكليًّا، ويطبّق نصوصه وفق ذلك الفهم. وأما شخصية جبران، السياسي اليساري الذي انتقل إلى السلطة، وأصبح وزيرًا، فإن الرواية تقدّمه بصورة عاديّة، نفهم منها أن المنطق يحكم سلوكه،

---

(١) ناجي، **عندما تشيخ الذئاب**، المصدر السابق، ص ٢٢٩.

وليس الانتهازية، والنهاية التي قدّمته الرواية بها نهاية أقرب ما تكون إلى رسم ملامح السلوك الإيجابي، فقد ترك الوزارة لأنه لم يستطع تقبّل أن يستمرّ وزيرًا بعد أن صار ابن أخته مطلوبًا في قضايا تهريب، وتحايل على القانون: " اضطررت إلى الاستقالة من منصبي بسبب عزمي، فقد آلمني بفعلته التي انتشرت في أوساط السياسيين والمسؤولين وكواليس الصحف... وعلى الرغم من التطمينات والتأكيدات التي وردت على لسان دولة الرئيس حول براءتي من الشائعات التي أثيرت حولي، إلا أنني لم أسحب استقالتي"[1].

أمّا أهميّة الشخصية في بناء الرواية، فإننا نرى أن الرواية قد بنيت على هذه الشخصية، بدءًا من العنوان، وانتهاءً بكونها مشكلة ممّا تقوله الشخصيات، لا مما تفعله، فالحدث سابق للرواية، النص، ولم نر منه إلا ما أرادت الشخصيات أن تقوله، فصارت الرواية حدثا حكائيا، أما الأحداث، بمعنى الوقائع، التي جاءت في الرواية، فإنها لم تأت إلا لتظهر موقف الشخصية، وبناءها النفسي، أو الفكري.

ج: تفكيك الشخصية الناجزة

في رواية (أرض اليمبوس) لإلياس فركوح، يتعالق السيري مع الروائي، كما مرّ في الفصل الأول من هذا البحث، ومن خلال هذا التعالق يأتي تعالق آخر مع الميتاقص، ومحور كلّ هذا الشخصية الرئيسية في الرواية، التي لم تسمّ، ولا نعرفها إلا بالضمير الذي تتكلّم به، الأنا، وبالعودة إلى هذه الشخصية: الراوي والبطل في الوقت نفسه، نجد أننا أمام بناء تحليلي لهذه الشخصية، يأخذ مسارين، مسار التأمل، ومسار الاسترجاع، أما مسار التأمّل، فإن الواقعة الروائية كلّها تنطلق في الحاضر، وإلى الماضي من خلال التأمّل في لوحة معلّقة على جدار المستشفى الذي كان البطل يرقد فيه على سرير الشفاء لإجراء عملية: "كانت السفينة تلفّها أمواج دخان أبيض. تتخايل داخل غيوم هابطة إليه لتضمّها كأنها أذرع ذات وزن، ثمّ رأها انتقلت إلى هناك. من ظلّها المؤطر على الحائط مقابل سرير رقدته إلى الخارج، حيث اللهب

---

[1] ناجي، **عندما تشيخ الذئاب**، مصدر سابق، ص ٣٣٢.

السماوي آخذ بالانطفاء"[١]. ومن خلال هذا الاقتباس نتبين المسار الذي ستأخذه الأحداث في الرواية، حيث تنطلق من السكون إلى الحركة، أي من اللوحة إلى الحياة (اللهب السماوي) الشمس، حيث هي الدلالة الأوضح على عجلة الزمان، ودورانها، وعندما يصفها بأنها آخذة بالانطفاء، فإنّه يريد أن يوقف سيرها باتجاه المستقبل، ويعيدها إلى الماضي، وهذا ما سيتم، حيث تعود الرواية إلى انتقاء الوقائع التي مرّ بها البطل بدءًا من الولادة والطفولة إلى اللحظة التي يرقد فيها على سرير المرض قبيل دخول العملية الجراحية.

إننا أمام شخصية مكتملة، تفكك أمامنا في مساري التأمّل والتذكر، ومع الدلالات الكثيرة على سيريّة الرواية، وتطابق البطل مع المؤلف، فإننا أمام تحليل الشخصية، وليس أمام بناء الشخصية، وهذا التحليل يتجه إلى انتقائية التذكر، مع عدم غياب الخط الحدثي الذي مرّت به الشخصية؛ إذ نعرف تاريخ الولادة[٢]، ومسار الطفولة المبكرة، ومسار الطفولة[٣]، ومسار الشباب، ومسار التكون الثقافي والسياسي للشخصية، وانخراطها في العمل الوطني، وتحوّلها للكتابة، وحديثها عن بعض الإنجازات في مجال الكتابة سواء أكانت الصحفية أو غير ذلك، ثم نجد ذلك مرهّنا بزمانه، أي أن كل واقعة لها ما يحيطها من وقائع مؤثره، وهي في الأغلب سياسية، حتى نصل إلى اللحظة التي تبدأ بها كتابة الرواية/ السيرة.

ولأننا أمام سيرة روائي، فإننا سنكون أمام سيرة روائية، تأخذ مناحي فنيّة، وتدخّلات تأملية في الحياة والكتابة، ستؤدي إلى تعقيد السيرة، وجعل مسار الأحداث المنقولة من الزمن الطبيعي ممتزجة مع تأمّلات الروائي في هذه الحياة، مع تلميح النص إلى اختلاف تجربة الروائي عن تجربة الإنسان البسيط؛ ففي النص المعنون بالأسماء نقرأ مسار شخصيتين: شخصية البطل/ السراوي، وشخصية خضر شاويش، الأولى بالتأمل والاسترجاع، والثانية من خلال ما يقوم به البطل من تسجيل ذاكرة خضر درويش على جهاز تسجيل، لكي يكتب عنها كجزء من تسجيل ذاكرة الشعب الفلسطيني المهجّر، حيث

---

(١) فركوح، **أرض اليمبوس**، مصدر سابق، ص ١٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٨.
(٣) المصدر السابق ، ص ١٣٢-١٣٥.

يزاوج النص بين سيرتين: سيرة خضر درويش ومسار حياته منذ الطفولة إلى أن استقرّ في عمان، مع المفاصل المهمّة في حياة خضر، وأهمّها حلمه بأن يصبح بطل رفع أثقال (حديد) ومآل هذه الشخصية حيث يصبح صانع طبول، يبيعها في سقف السيل في عمان، وفي هذا ذهاب إلى وقائعية السرد، فشخصية خضر شخصية حقيقية، وما قيل عنها حقيقي لأنها مسجّلة بلسانه، ويسردها عن نفسه من أسئلة يوجهها البطل إليه، ويجيب عنها، ومن خلال اللغة التي يتكلّم بها خضر شاويش، وتعبّر عن مستواه الثقافي والاجتماعي، وسنتناولها في الفصل الذي يدرس اللغة، لتقول الرواية: نحن لسنا صنائع أنفسنا، وإنما صنائع ما نمرّ به من أحداث، فالبطل/ الروائي انتسب إلى حزب قومي لأنه لم يستطع فهم سلوك الإقليميين تجاهه عندما أراد الالتحاق بالعمل الفدائي، والبطل احترف الكتابة لأنه حاول أن يجيب عن أسئلة محيّرة في الوجود والحياة: " أنكون نكذب بالكتابة لنعيش؟ أم نكتب عيشنا، وإن ملّحناه بقليل من الكذب؟ سيّان. أكان الأمر مقصدًا أعيه الآن، بعد انخراطي في جبلة ما كتبته من قبل. أو أنه من طبائع الناس ممارسة الأمر الثاني حين يسترسلون بالحكي عن أنفسهم، مثلما يُفترض بخضر أنه فعل، أو بي أنا، لحظة وراثتي لحكاياته المودعة لديّ بصوته، فأخذت أملّحها بضرورات الكتابة ومصافي الخيال"[1].

لا يفيد تصنيف الشخصيات المتعارف عليه في تناول شخصيات السيرة الروائية، أو رواية السيرة الذاتية، وسيكون غير مفيد الحديث عن بناء الشخصية فائدة الحديث عن العوامل المؤثرة في بناء الشخصية، وهذا ما يستطيع الباحث قوله إزاء الشخصية الروائية في رواية (أرض اليمبوس)، وهو ما يُقال، أيضًا، في شخصية البطلة في رواية (خارج الجسد) لعفاف بطاينة، وهو ما يمكن أن يقال في شخصية البطل في أي رواية تتعالق مع السيرة الذاتية، ويكون البطل مدار هذا التعالق.

وإذ نقف على شخصية أخرى في رواية (أرض اليمبوس)، هي شخصية نجيب الغالبي، أو عزيز رزق الله، حيث تتخذ هذه الشخصية اسمين، فإننا نستطيع أن نقول إننا أمام شخصية مزيجة بين الوقائعي، والفني؛ الوقائعي في كون الشخصية المرسومة قابلة لأن تكون مشخصة، والفني في ضرورة

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٣٠.

مجيء هذه الشخصية في النص لأنها أتاحت للشخصية المحورية/ البطل صوتًا مُحاورًا، استجلى به بعض الأسئلة في الحياة، لكنّ هذه الشخصية جاءت مكتملة، ولم نجد في ظهورها ما يشي بماضيها، كما لم نجد في تقديمها إلا تنويعًا في مجتمع الرواية، ولم تؤدّ دورًا غير الدور التكميلي الذي قدّمتة في إتاحة الفرصة لصوت آخر يحاور البطل/ المؤلف، ونستجلي من خلاله بعض أفكاره.

د: شرق وغرب، وفحولة ورجولة

في رواية (خارج الجسد) لعفاف بطاينة، نستطيع أنّ نقول إنها رواية تفكيك الشخصية من خلال ماضيها، وهي رواية أقرب ما تكون إلى التشخيص، إذ إنّ الشخصيات فيها قابلة لأن نقابلها في الحياة، وقد لمّح غير قارئ لهذه الرواية إلى أنها رواية سيرة ذاتية لاقتراب تسلسل أحداث الرواية من حياة المؤلفة، ولسنا معنيين بهذا ما دام الميثاق السردي لا يقول ذلك، لكننا معنيون بدارسة الشخصيات التي وردت في الرواية، وأثر هذه الشخصيات في بنية الرواية، وفي هذا النمط من السرد، الذي يتكئ على مصدر واحد للرواية، هو ذاكرة الشخصية الرئيسية، فالرواية، كما سبق في الفصل الأول، تروى بلسان منى، وتستعيد من خلالها حياتها منذ طفولتها إلى أن وصلت سن الخامسة وأربعين، وهي حياة ذات كثافة، إذ تصوّر نمطًا من الشخصيات التي تتعرّض لظلم ذوي القربى؛ الأب والعشيرة، وتتعرض لمواقف صعبة تتخلّص منها بالتمرد على قيم المجتمع، والبحث في إمكانات الذات وقدراتها لتتمكن من مقاومة الظلم، والتحرر من القيم البالية.

صوورة المرأة: منى

الشخصية المحورية في الرواية، إذ تلتف العلاقات الاجتماعية، تقترب وتبتعد من الحضور من خلال علاقاتها القائمة والمحتملة بحياة منى،

الفتاة التي تشكل حياتها نموذجًا لحياة الفتاة في مجتمع ذكوري، تحاول منى الخروج عليه، وتلقى من الظلم والعنت ما تلقاه الفتاة في مثل هذه الحالة، فهي رواية مجتمع، أكثر من كونها رواية شخصية، ومنى التي تروي معظم أجزاء الرواية هي صنيع هذا المجتمع، صنيعه في تكوينها النفسي، وصنيعه في خروجها عليه؛ إذ إن الظلم الذي ترصده الرواية قد جاء في محورين، ظلم المرأة والأبناء، في ظل تسلّط الأب، أبو منصور، الذي بدا في الرواية تسلّط مجتمع بأكمله، لم ينج منه إلا أصحاب التجارب الخاصة، مثل العم سالم، صاحب تجربة المعارضة السياسية التي يسجن على أثرها عشر سنين.

وظلم الفتاة بخاصّة، الذي ظهر من خلال ما تعرّضت له منى، الفتاة المتفوّقة في دراستها، إذ تحصّل المرتبة الأولى في اختبار الثانوية العامة، لكنّ هذا التفوق لم يستطع منحها فرصة لقاء الشاب الذي أحبّته، صادق، حيث تلتقيه مرّة واحدة في حياتها، وهو اللقاء الذي يحوّل حياتها إلى جحيم، حفاظًا على (شرف العائلة)، وانسحابًا إلى الذهنية الشكاكة، التي لم تستوعب أن يكون هناك لقاء بريء بين فتاة وشاب، كما أن المعني بهذا اللقاء، الفتاة، غير مؤهلة لإبداء الرأي، فبمجرّد العلم بهذا اللقاء، أيقن الأب أنها مارست فيه المحظورات، حتى بلغ به الأمر عرض منى على طبيب للكشف عن عذريتها.

هذه الشخصيةتخرج على قيم المجتمع بالمقاومة تحمّلاً وليس بالسلوك في بادئ الأمر، فهي تتحمل الضرب، والتشنيع، وتقاوم، وتحاول إحراج الأب، بسلطته الذكورية، والانتصار عليه، مرّة عندما ترفض الزواج من محروس، ووضعها شرطًا في هذا الزواج، ثمّ بمقاومة هذا الزواج بعد تحققه، ومنع محروس من أن يكون زوجًا طبيعيًا، ثمّ بالطلاق، والهرب من المنزل، واللجوء إلى العم، وإكمال التعليم، الجامعي، ثمّ القبول بالزواج من سليمان، العربي الذي يعيش في اسكتلندا، ومحاولة بناء حياة مستقرة معه، ثمّ مقاومته عندما تكتشف أنه لم يكن سوى رجل شرقي، يريد المرأة متاعًا، وشيئًا ملحقًا به، وهناك تتيح لها القوانين المقاومة، وتستثمر هذه القوانين في إثبات نفسها، وتحقق ما تريد عندما تقيم علاقاتها بحرية، بعيدًا عن الخوف من سلطة الزوج، الذي تهدّده بالقوانين الناظمة للحياة في بريطانيا، إذ تنجب منه ابنهما آدم رغم معارضته، وتعمل وتبني لها كيانًا اقتصاديًا مستقلاً رغم تلك

المعارضة، وتستطيع أن توقف علاقة الزواج، وتبقيها على الورق، وتقيم علاقة صداقة مع ستيوارت مكفرسون، تتطور هذه الصداقة إلى حب، ثم تقرر العيش مع استيوارت دون زواج، حتى إنها ترفض فكرة الزواج من ستيوارت، وتقنعه بالإقامة معها برابطة الحب، الذي ترى أنه أقوى من الزواج، وعندما يزورها عمّها سالم في بريطانيا، ويعلم بالعلاقة، ويعلم أنها حامل من صديقها، أو حبيبها، يقرر العودة، ويهدّدها بأنه سيخبر أهلها إذا ما سألوه، وهنا تلجأ إلى تغيير اسمها، وشكلها، لكي تحمي نفسها، وأسرتها التي صنعتها كما تريد، فتخضع لعمليات تجميل، تغيّر شكلها بها، ودعوة قضائية تغيّر بها اسمها.

أما الزوج سليمان، فإنه يقبل بالواقع، ويحدث تحوّل في حياته عندما يتعرّض للمرض، ولا يجد من يقف بجانبه إلا هي، منى، ويبدأ بتغيير سلوكه تجاه ابنه، وتجاه منى إلى أن يصبحا صديقين، وتتحول العلاقة بينهما إلى علاقة احترام، وتفاهم، يقبل فيها أن تقيم منى علاقاتها بحريّة، ويكتفي بأن يكون الأب المحبوب عند ابنه، آدم.

شخصية الأب: صورة الرجل

تظهر شخصيّة الأب تكثيفا لظلم المجتمع وازدواجية النظر فيه بين الذكورة والأنوثة، فهذا الأب الذي يحكم العائلة حكمًا مطلقًا، يسمح لنفسه بكلّ ما يحرّمه على الأبناء، والبنات على وجه الخصوص، إذ إنّه يزني، ويرى في الزنا الذي يمارسه فحولة، حتى إنّه يشجّع أخاه على الزنا، بل يشاركه في الزنا، والعلاقات المحرّمة، لكنّه يصبّ جام غضبه وسخطه، ويمارس كل أصناف التعذيب ضد منى لمجرّد لقائها الوحيد البريء بالشاب الذي تحبه.

يستطيع هذا الأب أن يصنع مجتمعًا من الكره يلتف حوله، الأم تكرهه، والأبناء يكرهونه، ويكرهون حياتهم، كما أنّ هذه الأبويّة المتكبّرة، ليس لها ما

يساندها من مبادئ،(١) فهو عندما يرفض أن تعمل زوجته مربية للأطفال لتأمين احتياجات أبنائها التي يتنكر لها، فإنه يغيّر رأيه عندما يرى عشرة دنانير تتلقاها الأم من أول امرأة تضع ابنها عندها(٢)، فيصمت عندما يرى النقود.

صورة الأب المتسلّط هي صورة مكثفة للرجل الشرقي، فهي صورة الأستاذ الجامعي الذي يبتز طالباته، وصورة الزوج محروس الذي يغتصب زوجته اغتصابًا، وصورة مدير الجامعة الذي يطلب من منى نسيان تحرش الأستاذ بها، بل ينقل الأستاذ نفسه إلى التعليم في جامعة خاصة بالفتيات(٣)، وصورة العم عامر الذي يرتكب كل الموبقات، حتى إنه عندما لا يظفر بامرأة خارج إطار الحياة الشرعية يتزوجها ليقضي منها حاجته، ثمّ يطلقها(٤)، وصورة النظام الذكوري الذي يعدم المعارضين ويعتّبهم، وصورة المجتمع الذكوري الذي تتقبّل به النساء حمل أفكار الرجال عنهنّ.

أما صورة الأم، فهي تكثيف لصورة المرأة الشرقية، التي تتنازل عن حياتها حفاظًا على حياة الأسرة، التي يقودها الرجل كما يريد، فهي الصابرة التي تكظم غيظها، وتتحمل الضرب والإهانة، وتصبّ طاقاتها في أن يكون أبناؤها متفوّقين لتصنع لنفسها من خلال تفوّقهم شيئًا، ثم تكشف الرواية ما تؤدي إليه حياة المرأة في مثل هذه الحالة، إذ تبني حياتها على كره الآخرين، فهي تقبل أن تعيش ببيت يأكله العفن، وتطلب عدم ترميمه، أو دهانه، لأنها لا تريد أن يرث أبناء ضرّتها بيتًا نظيفًا(٥).

يكاد محور الرواية يكون الصراع بين الذكورة والأنوثة، فالمجتمع الذكوري هو المجتمع الشرقي، حيث نقرأ في تخطيب السارد: " هنا يقتلون الحرية والطفولة والحركة والابتسامة والفرح، يقتلون الإنسان ويتركون له جسمه يتحرّك نصف مائل نحوْ الجمود، يحرمونه من حقوق الإنسان، ويحرمونه من حقوق الطفل، ويحرمونه من حقوق المريض، ويحرمونه من

---

(١) ينظر: بطاينة، **خارج الجسد**، مصدر سابق، ص ١٩١، و ص ١٩٥.
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٥) المصدر نفسه، ص٣٠٤.

حقوق الفرح..."[1] ، ومقابل المجتمع الشرقي نجد المجتمع الغربي، الذي يحترم الإنسان، والطفولة وحقوق المرأة والحياة المدنية، حتى تلك المعتقدات التي يمكن أن تكون أوهامًا وخرافات، وغير مقبولة في الشرق، هي محط الاهتمام والاحترام عندما تكون معتقدات غربية، ظهر ذلك عندما يتحدث السارد عن العادات والتقاليد الاسكتلندية[2]، عندما تزور منى بيت والدة ستيوارت، ويخبرها أنه لا يريد أن يكون أول طارق للبيت، لأن أول طارق يجب أن يكون بملامح معينة.

لقد حمّلت الرواية الشخصيات أكثر مما تحتمل، وبنتها وفق رؤية أحادية، هي رؤية السارد، أو البطل، أو منى، وإن كانت الرواية تنوّع بضمائر السرد، وتترك الشخصيات، تسرد أو تتأمل، فإنها لم تسمح لتأمل هذه الشخصية أن يرينا صوتًا مغايرًا لفكرة السارد؛ فالأب لا يني يصف ابنته بأبشع الصفات، وينتقم منها، بل يشجّع زوجها على الانتقام منها، والرجل الشرقي يحتاج إلى هزّة عنيفة لكي يبدأ بالتفكير السوي، فمحروس، الزوج الذي اغتصب زوجته، يتعرّض إلى هزّة عنيفة عندما تمارس تلك الزوجة، دفاعًا عن نفسها، أبشع ما يمكن أن يمارس، البصاق، والاستفراغ، مما يصيبه بعقدة تجعله غير قادر على الممارسة الطبيعية معها، هنا تبدأ حياته بالتحول، ويبدأ بالتفكير السليم، وكذلك شخصية سليمان الذي احتاج إلى عملية في القلب حتى يبدأ بالتفكير السليم، وشخصية الأب الذي احتاج إلى الاحتضار حتى ينظر إلى منى بوصفها ابنته.

هـ : ترحيل الشخصية من الحكاية إلى الرواية

ثمة خصوصية في رواية (زمن الخيول البيضاء)، إذ إن الرواية، كما أشرنا في الفصل الأول، تستند إلى أصول حكائية، وحكي حقيقي هو توثيق الذاكرة الشعبية للشعب الفلسطيني، ومن هنا تأخذ الرواية خصوصيتها. ويغلب في بناء الشخصية، وفق غايات الرواية وما تذهب إليه، الاستسلام للذاكرة المحكية، والوثوق بها، وليس ذلك عيبًا إذا ما عرفنا أننا أمام رواية ثقافية

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ٢٠٤- ٢٠٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٤١٦.

حضارية بامتياز، وأننا أمام روائي يقرّر مسبّقا مصادر مدوّنته الروائية، بل يقدّم ما يؤكد الوقائعية والتسجيلية في روايته، مما يجعلنا أمام تساؤل مهمّ وخطير: هل هذا العمل الذي يقوم به إبراهيم نصرالله عمل روائي؟ وإن لم يكن كذلك ، فماذا يمكن أن يكون؟

إنّ من العبث البحث في الشخصية الروائية في مثل هذه الرواية بوصفها معطى فنيّا، فقد رحّلت الشخصية من الحكاية إلى الرواية كما هي، بمواصفاتها ومواضعاتها المعروفة، وقام الروائي بالسبك، والصوغ، فظهرت الروائيّة، أو الفنيّة بهذا السبك، ولم تظهر بشخصيّات متخيّلة تكون عادة لحمل الدلالات الفنية، أو الفكرية، وفي استعراض للشخصيات معظمها شخصيات واقعية/ أو تحيل على الواقع، والفني في وجودها في الرواية هو فنّ السرد نفسه، إذ إننا أمام راو يفتح الرؤوس ويرى ما فيها:" انحنت، أمسكت المسدّس، قلّبته، حيرها حجم الموت الذي يمكن أن يختبئ في قطعة باردة من المعدن المسود، ولوهلة أدارت الفوّهة نحو وجهها، وحدّقت داخلها، فلم تجد سوى العتمة، الموت هو العتمة، وفي العتمة يعيش"[1] في هذا المقطع، ومقاطع كثيرة غيره في الرواية نقف أمام صنعة الروائي، الذي يجعل من المادة المحكية مادة مشوقة، بتدخّله، وإضفائه مسحة من تأمّل، وتشويق على كلام الشخصية وموقفها، لكننا لو تدبّرنا الأمر جيدًا، سنجد أنفسنا، بشيء من التحريف، أمام ذلك الراوي في الحكايات الشعبية، ذاك كان يتدخّل بما يسرد للتشويق السمعي، وذا يتدخل للتشويق القرائي.

أمّا علاقة هذا برسم الشخصية، فإنها متأتية مما يضفيه هذا الصوت الشعري على ملامح الشخصية، إذا ما عرفنا أن الراوي هنا يتحدّث عن ريحانة، الزوجة التي قتل زوجها، وتزّوجها الهبّاب غصبًا، وهو قاتل زوجها، وهي لا تملك ما تدافع به عن نفسها، والموقف يأتي في الفترة التي انتصرت فيها على الهباب بعد أن اشترطت عليه امتطاء الأدهم، حصان زوجها، لكي يدخل بها، ففشل في تحقيق الشرط، وأذلّه الحصان، وصار المسدّس بين يديها، وبيدها قتل صاحبه. وهذا ما يمكن أن يكون في مثل هذه الرواية التي تستند إلى التاريخ، سواء أكان التاريخ شفويّا أم مكتوبًا.

---

(١) نصرالله، **زمن الخيول البيضاء**، مصدر سابق، ص ١٧٣.

تنقسم الشخصيّات في الرواية انقسامها في الحياة، فهناك الشخصيات الخيرة، وهناك الشخصيات الشريرة، وهناك الشخصيات الوطنية، وهناك الشخصيات الخائنة، وهو انقسام شاقولي يفسّره أهمّ ما ترصده الرواية وتنبني حوله، وهو مقاومة الاستعمار منذ العهد التركي حتى النكبة العربيّة في العام الثامن والأربعين من القرن العشرين. وإذا كانت الرواية قد بدأت في ما قبل المقاومة، ورسمت معالم الشخصيات المركزية قبل هذه المقاومة، فإنها قد مهّدت لأن تكون الشخصيات مقاومة أو غير مقاومة، خيّرة أو غير خيرة، فالحاج محمود وابنه خالد، بطلا الرواية بمفهوم البطولة التقليدي، تتمثل فيهما قيم الخير، والفروسية؛ والكرم، والشجاعة، والعدل، والصدق، والحس المرهف، والعاطفة الجياشة، والحلم؛ فالحاج محمود في كرمه لا يُلحق، وكما يقال في الدارج: (راعي الوّله) ومثال ذلك إعطاؤه لأهل الفرس، الحمامة التي جاءتهم مستجيرة من سارقها الذي سرقها من عرب الشيخ طارق السعيدات، إعطاؤه الفرس مجلّلة بعباءة غالية الثمن لأهلها عندما جاءوا يطلبونها، مع معرفته بتعلّق ابنه خالد الشديد بها حتى العشق: "استيقظ الحاج محمود، ألقى بأفضل سرج يملكه فوق ظهر الفرس، زيّنها بشرائط ملوّنة وأجراس فضّية، ووضع قلادة من خرز أزرق فوق جبينها.

لقد وصلتنا عارية، ولا يجوز أن تعود إلى أهلها بأقل من هذا. قال لابنه. وقالوا له عندما رأوها: لن ننسى ذلك يا حاج، فقد وصلت سبيّة، وها أنت تعيدها لنا حرّة معززة. وقبل أن يتحرّكوا خلع الحاج محمود عباءته وألقاها على ظهرها."[1]

أما في معاملته الناس، فهو حالة نادرة، تبدأ بمعاملته زوجته منيرة التي لم تكن تتقن الطهي، وكان يأكل بتلذّذ دون أن يشعرها بذلك إلا عندما تكتشف أمّها أنها لا تتقن الطهي، ولم نر في الرواية أنّه أغضبها، أو غضب منها، وكذا تعامله مع الجميع؛ أولاده، وأقربائه، وأصدقائه... هذه الصفات سيورثها ابنه خالد، العاشق الفارس الكريم الشجاع الوطني حتى أصبح يوازي الرجل الأسطورة في الخيال الشعبي.

---

(١) نصر الله ، المصدر السابق، ص ٣١.

وأمـا الشخصـيات التـي لـم نـر فـي تفاصـيلها مـا رأينـاه فـي تفاصـيل شخصـيّتي الشـيخ محمـود وابنـه الحـاج خالـد وزوجـه منيـرة وزوجـة خالـد سـمية والقهـوجي حمـدان، فقـد ظهـر فيهـا الخيـر وحـده عنـد الشخصـيات الخيـرة، والشـرّ وحـده عنـد الشخصـيات غيـر الخيـرة. حتـى الشخصـيات التـي ظهـرت مكرهـة علـى الشـر، أو العمـل السـيّئ مثـل الضـباط الـذين أمـروا بالانسـحاب وخـالفوا الأوامـر، أو كتيبـة جـيش الإنقـاذ التـي حوصـرت فـي الهاديـة، أو الكتيبـة الأردنيـة التـي قصـفت الأحيـاء اليهوديـة فـي القـدس رافضـة كـلّ الأوامـر التـي أعطيـت لهـا بالانسحاب، وهذا ديدن الشخصيات في الحكاية الشعبية.

أمـا الشخصـيات غيـر الخيـرة، فقـد مهّـد لهـا مـن ماضـيها بمـا يقـود إلـى مسـتقبلها، فالسمسـار أسـعد نسـناس الـذي يسمسـر مـع اليهـود، كـان ماضـيه أسـوأ مـن حاضـره؛ إذ أضـيء عـن هـذا الماضـي فـي هـامش الروايـة أنّـه عـرّى زوجتـه وقتلهـا فـي الـوعر، وسـلّم نفسـه متّهمـا زوج حبيبتـه بالزنـا بزوجتـه، وأنّـه قتلهـا غسـلاً للعـار، لكـنّ الزوجـة التـي ظـنّ أنهـا ماتـت لـم تمـت، وشـفيت، وروت مـا جـرى، فظهـرت الحقيقـة، وسـجن، وخـرج مـع اللصـوص الـذين أخـرجتهم بريطانيـا مـن السـجن[1]. وهـذا مـا يقـال فـي شخصـية المجـرم البريطـاني الضـابط بترسـون، فقـد مهّـد لإجرامـه مـن خـلال أمراضـه النفسـية التـي لمّـح لهـا، بالشـعر الـذي كـان يكتبـه متلـذذا بمـا يقـوم بـه مـن أفعـال[2]. ومثـل هـذا يقـال عـن شخصـيّة الهبـاب التـي أُضـيء ماضـيها بعبـارة محيّـرة: "لـم يعـرف أحـد مـن أيـن بـزغ هـذا الاسـم: الهبّـاب، لـم يعرفـوا إن كـان ثمـة اسـم آخـر لـه قبـل هـذا"[3]، وعنـدما يُسـأل الهبّـاب عـن أصـله يشـير إلـى مـدى ولا يـتكلّم عـن مكـان، أو فضـاء اجتمـاعي، الهبـاب الـذي تبـدأ الإضـاءة علـى شخصـيته بقدرتـه علـى احتمـال أذى القائمقـام الجديـد دون أن يقـول (آه)، وسيصـبح، فـي مـا بعـد، سـيفًا مسـلّطًا علـى العبـاد، وعينًـا للاسـتعمار، وسـينتهي نهايـة أيّ خـائن، إذ تـرفض زوجتـه اسـتقبال المعـزين بـه بوصـفه لا يخصّـها، بعـد أن نُفّـذت وصـيته بـأن يجـرّه الرجـال مربوطًـا بحصـان فـي البلـدة، ثـمّ يـأتي العسـكر ويلقـون القـبض علـى الرجـال، فيكـون قـد انـتقم مـنهم حتى وهو ميت.

---

(١) انظر: نصرالله، المصدر السابق، ص ٤١٦.
(٢) انظر: المصدر السابق، ص ٤٠٢.
(٣) المصدر السابق، ص ١٢.

لقد استجابت الشخصية الروائية في هذه الرواية إلى غاية الرواية المعلن عنها في الميثاق السردي، كما استجابت للفضاء الذي تشكلت فيه الشخصية الروائية، وهو فضاء الحكاية الشعبية التي تفصل البشر إلى أبيض وأسود، خير وشر، وطني وخائن، شريف ومنحط...إلخ، إذ ليس في الحكاية الشعبية، والرواية الشعبية الشفهية مساحات للتأمل، وللصراع الداخلي، ولانطواء الشخصية على أسئلة متناقضة، وهو ما يفسّره أن هذه الشخصيات لم تتشكل في ظل معطى اجتماعي مستريح قادر على توفير مساحات من التأمل، ولا معطى ثقافي قادر على اجتراح الأسئلة المحيّرة، فالحياة قبل تغوّل المستعمر كانت أكثر بساطة ونقاء من أن تطرح الأسئلة المقلقة.

و: تشخيص الموت، وأنسنة التراب

تتعدّد الشخصيات التي تعالجها رواية (تراب الغريب) لهزّاع البراري، وتنتظم في عنوانين؛ شخصيات المدوّنة الاجتماعية المصاحبة لحياة الراوي، والشخصيات المنقولة للراوي من خلال القصص، وإذا كان الراوي هو الذي يجمع هذه الشخصيات في النص الروائي، من خلال السّرد، وهو الذي يتحكم بورودها في النص، ومكانه، والمعطيات التي تصفها، وانشغالاتها، فإن هذا الراوي/ البطل، بوصفه يروي عن نفسه، وعن هذه الشخصيات، قد وضع في حسبانه أن يكون الموت وظلاله هما العقدين اللذين يأتلف عليهما الظهور ويختلف. وفي ما يأتي نظرة في هذه الشخصيات مصنّفة وفق فضائها التاريخي؛ الشخصيات المعايشة للراوي، وشخصيات القصص التي تتشكل منها هواجس الرواي:

الراوي والشخصيات المعايشة له

الراوي: كاتب وصحفي عاش يتم الأب في طفولته، وتخرج في الجامعة يحمل بكالوريوس في الجغرافيا، وقادته الصدفة للعمل في صحيفة كويتيه، وهناك يتعرّف إلى نسرين، وسعدي، ويتعرّف، من خلالهما، قصّة كل منهما التي يغلّفها أسى الموت بشكل أو بآخر، كما سنرى، ثم يعود إلى الأردن بعد دخول العراق الكويت، ويكمل حياته مع أصدقائه الجدد القدامى، كما يكمل حواريته الأساسية في الحياة، وهي النظر في الموت وظلاله، يتمتّع بروح

فكهة تخفي حزنًا عميقًا وإقبالاً على الحياة يخفي إدبارًا عن التعلّق بها، وهنا يتعرّف في إحدى الأمسيات إلى صفاء، التي تشكل الوجه المضاد لنسرين التي تعرّف إليها في الكويت، فقد كانت نسرين تحبّه حد العشق، فيما كانت صفاء تغمض معه في شعورها إلى الحد الذي يربكه، هو يحبّ صفاء، ونسرين تحبّه، لكنّ صفاء هي التي تدوّن الرواية، وتنقلها للناس بعد موته.

نسرين: فتاة لبنانية بسيطة، أفقدتها الحرب الأهلية أباها، وأفقدتها أمّها بعد ذلك؛ إذ لجأت الأم نتيجة الفقر والحاجة إلى أن تبيع جسدها، ثمّ تسافر مع أحد عشاقها إلى كندا، وأما نسرين، فترحل إلى الكويت لتعمل بائعة في أحد محلات بيع الملابس، وتتعرف إلى الرواي، وتقيم معه علاقة لا محذور فيها، بلا عقد واضح من حب، أو نهاية واضحة في الزواج، ثمّ تغادر بعد عودتها من الكويت إلى أستراليا، وهناك تقضي بقيّة عمرها، تستمر العلاقة مع الراوي بالرسائل التي تنتهي برسالة طويلة ترسلها إليه، وفيها تقول إن هذه الرسالة ستصله بعد أن تكون قد ماتت.

سعدي: الشاب الفلسطيني الذي شهد التهجير القسري للفلسطينيين، حيث يرفض أبوه الهجرة مهما كانت الظروف، ويجعل ابنه يرحل لأن المستقبل أمامه، ولأنه يستطيع أن يبدأ حياة ثانية إلى أن تحين العودة، يدرس سعدي في الجامعةالأردنية، ثم يذهب إلى الكويت ليعلّم فيها، ويتعرّف هناك إلى الراوي، ويعود مع العائدين بعد الحرب، ويحاول أن يعود إلى فلسطين، فيسمح له بالعودة، لكنّه سرعان ما يهجّر، وينهي حياته في مكان الإبعاد، محمّلا بالفقدين: فقد فلسطين، وفقد أبيه الذي مات دون أن يراه، ودون أن يرى حلم العودة يتحقق.

أم المسوتى: المرأة الكويتية التي فقدت أبناءها الثلاثة نتيجة دخول العراق الكويت، حيث يعمل أبناؤها على جمع القنابل، وتنفجر إحدى القنابل في فناء البيت، فيموتوا، وتكمل بقيّة حياتها بالهذيان بهم وعودتهم.

عماد الجناني: شاعر، عابث، أخذ الموت منه أباه الذي احترق بدبابته في معركة مع الكيان الصهيوني، يكتب الشعر المأساوي الذي يقارع به سطوة

الموت، ويمارس عبثه بإطلاق رغائبه، ونقده اللاذع الذي يوجّهه في كل الاتجاهات، وتربطه علاقة صداقة بالراوي، وعصمت، وعزيز الحائر.

عصمت: مناضل، يعيش حلم وحدة الأمة، ويعيش خساراتها التي تحفر في نفسه عميقًا، يعود من العراق بعد الحرب، ويعيش في الكرك، إلى أن يموت والده، فيأتي إلى عمّان باحثًا عن جوّ ثقافي يبدأ فيه حياته، ويظهر مثقفًا غامضًا، لا يبدي رأيًا واضحًا، لكنّه يبدو ودودًا مع أصدقائه، منشغلاً بهمّ الأمة التي لم ير في حياته إلا انكساراتها، ويلخّص حياته بنقل قصة الثعالبي، المناضل القومي التونسي، الذي يشارك في كل حروب الأمة وثوراتها، ويقضي حياته بموت طبيعي، بعد أن مات معظم رفاقة في الحروب.

أيوب: الشاب الأكاديمي، الذي ينظر من منظار أكاديمي في كلّ شيء، لكنّه يشارك الراوي في هواجسه تجاه الموت، والشخصيات الغريبة التي يعرفانها، أو تنقل إليهما من خلال القصص، مثل شخصيّة الأبيض القادمة من الحكاية المؤسطرة، وشخصية أبو النور الغامضة، الذي كل ما نعرفه عنه أنه جاء مع بعثة أثرية للبحث في حسبان، ثم آثر البقاء بين الآثار، يعيش حيوات السابقين، وتدور حوله الشكوك، ثمّ يختفي فجأة، بعد أن يطلب منه منصور أجر الغرفة التي يسكنها أو يغادر، فيغادر كأنه ينتظر مثل هذه اللحظة.

عزيز الحائر: شاب عراقي، يتخرج حاملا بكالوريوس في الإخراج، وتأخذه الحرب، في مقتبل عمره، وينتهي به المطاف باحثًا عن لجوء إنساني، فيكون لجوؤه إلى أمريكا التي حاربها في مقتبل عمره، يحمل مأساته بفقد أخيه، ومأساة الموتى الذين رآهم في الحرب، ومأساة البحث عن مكان آمن يقضي فيه بقية عمره، وفي عمّان يتعرف إلى الراوي وأصدقائه، ويكون جزءًا من هؤلاء الأصدقاء إلى أن يغادر.

ليلى: الفتاة التي تصاب بمرض في طفولتها، وأمام حيرة الأهل في المرض يستجيبون لنصيحة معالجة شعبية، بأن يدفنوها حية في المساء، ثم يفتحون قبرها في الصباح، فإذا وجدوها حية كتبت لها الحياة، وإذا وجدوها ميتة أتمّوا دفنها، ويكون أن يجدوها حيّة، فيفرحون بها، لكن نموّها الجسدي

يتوقف عند سن الثامنة، وتعيش عمرها بعقل ينمو، وجسد ثابت، تكابد مأساتها الخاصة، وتتعايش معها بسخرية مرّة، وشخصية قويّة.

العجوز فتنة: تحمل ماضي أجمل فتيات زمانها، لكنّها تعشق الأبيض الذي يرحل بغموض، بين موت، ورحيل مؤسطر، وتبقى حياتها بانتظار عودته، وتربطها بالراوي أنها تنبأت له بالبحث عن الموتى في حياته عندما رأى الأبيض في حلمه وهو طفل، ففسّرت الحلم بتلك الرؤيا، ثم يعود إليهما بعد ترحاله، لتروي له قصّة الأبيض.

أمّا شخصيّات القصص التي شكلت هواجس الراوي، غير الشخصيات التي عايشها، فقد سبق تناولها في الفصل الأول من هذه الدراسة، بوصفها متون قصصية يأتلف منها الحدث الروائي، وتلك الشخصيات كل ما يجمعها هو الفجيعة، فجيعة الموت والرحيل، سواء أكانت قصة الثريا، التي قتلت مسمومة حتى في مكان اختبائها الحصين، الدير، وقصّة ابنها الذي فصل عنها منذ ولادته، وعندما كبر وبحث عن أهله كان مصيره في بحثه، وقصّة الشيخ الذي لا ينجب فيخدعه (شيخ) من المتعاملين بالسحر، ويزوجه بـ (جنية) تنجب له الأبيض، الشخصية الغامضة.

وإذا كانت شبكة المصائر المتشابهة، وقلق الموت، ما يجمع الشخصيات، فإن الراوي لم يصنع الشخصية كما يشاء، وإنما قدّمها ببعض العبارات، من مثل: " نسرين شيء مختلف ونقي، شوّهت طفولتها الحرب الأهلية.. والدها أغلق محلّ بيع الملابس.. "[١]، وترك لها أن تقدّم نفسها من خلال الحوار أو الحكي المنقول: " عندما أخبرونا، لم يجدوا شيئا من ملامحه نودعها... لولا سند مالي منسي في جيب سترته من الداخل لما أوصلوه لنا "[٢].

وقد يضيء الشخصية من خلال الحوار الذي تصلنا من خلاله بعض ملامح الشخصيات، ففي الحوار الآتي من خلال كلام شخصية عصمت نقف على بعض ملامح تفكيره، وكذا شخصية عماد الجناني، والراوي:

---

(١) البراري، **تراب الغريب**، مصدر سابق، ص ٤٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٣.

" قلت لعصمت ونحن نعبر الممر الطويل المطلي بالأزرق الباهت:

أنا أكره المستشفيات.. هذه الممرات الطويلة أشعر أنها تأخذني إلى نهاية حتمية سابقة لأوانها. ابتسم وأجاب:

كل الطرق تؤدي إلى روما... عندما أذهب إلى هناك أتمنّى أن لا أمر عبر هذه الدهاليز.

وعندما دخلنا غرفة عماد الجناني، ورأيناه ممدّدا على السرير بوجه شمعي شاحب وشفاه جافة، قال متعجّلا وكأن الكلمة تنتظرنا: أنا مريض... وبكى... يمنعونني من التدخين.. لا دخان، لا مشروب.. ماذا أفعل بهذه الحياة إذا؟"(١)

ونلاحظ هنا أن الشخصية تعبّر عن نفسها، بعبارات موحية، قادرة على إيصال هواجسها، ونمط تفكيرها، فقد ظهر عصمت أكثر تفهّمًا للموت، كما ظهر الراوي أكثر قلقا تجاهه، كما ظهر الجناني أكثر تمسكا بمتع الحياة، حتى تلك التي تدمّر صحته، لم يعان المرض معاناته بفقد التدخين والشرب.

لقد نجح الروائي في تقديم شخصيّاته، وإن كان عنصر الاختيار واضحًا في خيارات الشخصيات، أو في الحوارات التي قدّمها بها، وليس في هذا بأس إذا ما عرفنا أن التشخيص الروائي قائم على الاختيار، تخصيصًا في الروايات الذاهبة في الفكرة وهواجسها. كما أننا نجد الروائي قد نجح في بناء رواية متعدّدة الأصوات، رغم وحدة الهاجس فيها، الهاجس الذي يدور في فلك الموت والخسارات. كما نجح الروائي في صياغة شبكة العلاقات والمصائر المتشابهة لتكوّن الواقعة الجمالية، الرواية، بكل ما فيها من قلق، وتساؤل، وألم، وجمال.

ز: الشخصيات الحقيقية وشخصيات الأدوار

حاولت رواية (دفاتر الطوفان) أن تكون سرد أشياء، لكنّها ابتعدت عن هذه الغاية من أجل رسم ملامح مجتمع، كل الشخصيات يعرف بعضها الآخر،

(١) البراري، المصدر السابق، ص ١٩٦.

وتـرتبط بينهـا علائـق اجتماعيـة، أو سياسـية، أو اقتصـادية، وتـدور فـي أفـلاك مختلفة، في فضاء واحد، هو فضاء عمان في الثلاثينيات.

وقـد يسـوّغ تـداخل الشخصـيات بعلاقـات مترابطـة صـغر مدينـة عمـان فـي الفتـرة التـي ترصـدها الروايـة، وبدايـة تشـكل العلاقـات الاجتماعيـة والاقتصـادية فيهـا، فهـي مدينـة تشـكلت مـن مهـاجرين قـدموا إليهـا جماعـات وأفـرادًا بأسـباب مختلفـة، فبـدأت نـواة المجتمـع الحضـري تتشـكل زاحفـة علـى الطبيعـة الزراعيـة للمنطقـة، غيـر مسـبوقة بعلاقـات إنتـاج المرحلـة الزراعيـة كونهـا لـم تكـن فـي المرحلـة القريبـة مـن الهجـرات الجديـدة، لـم تكـن مكـان جـذب سـكاني، ممـا جعلهـا مكانـا نموذجيّـا لبنـاء مجتمـع جديـد يتشـرّب علاقـات اجتماعيـة واقتصـادية ذات مرجعيـات مختلفـة مـن النـواحي الأثنيـة، والاجتماعيـة، ففيهـا الشـركس، وفيهـا القـادمون مـن الشـام، ومـن فلسـطين، وفيهـا الحجـاج الـذين تقطّعـت بهـم الأسـباب فـي طريقهم إلى الديار الحجازية، أو في طريق عودتهم منها.

بنيـت الروايـة علـىسـرد الأشـياء، واختـارت الروائيـة الأشـياء مـدخلاً للشخصـيات، حيـث تـروي هـذه الأشـياء قصّـتها، وقصّـة النـاس الـذين يتعـالقون معهـا أكثـر مـن غيـرهم، فكـان حـديث الحريـر مـدخلا للحـديث عـن المجتمـع النسـوي، والعلاقـات الاجتماعيـة الفرديـة، الحـب والعشـق والعائلـة، ومنـه اسـتطعنا الـدخول إلـى عـالم المحـامي عبـدالرزاق الشـعيبي، وعلاقتـه مـع الممرضـة أسـمهان، وفـي الحـديث عـن الأحذيـة كانـت الشخصـية المحوريـة شخصـية نجمـة، المـرأة القادمـة مـن معـان برفقـة زوجهـا التـاجر الـذي أقنعتـه بالرحيـل إلـى عمـان، والاسـتقرار فيهـا، وبعـد وفاتـه تصـبح هـذه المـرأة نموذجًـا للمـرأة التـي أرادت أن تشـكل لنفسـها عالمًـا خطـّـا متعاليًـا، ومـن خـلال حبّهـا للأحذيـة اسـتطاعت الكاتبـة أن ترسـم ملامـح هـذه الشخصـية، فهـي تحـب لفـت الانتبـاه، والإثـارة، وصـنع الهالـة المحيطـة بهـا، مـن خـلال مـا تسـتطيع أن تريـه النـاس فـي تلـك الفتـرة، الأحذيـة: " وإذا مـرّت فـي اليـوم التّـالي مـن شـارعالسـعادة حـاول الـبعض تفحـص قـدميها علّهـا ترتـدي الحـذاء الصـرعة الـذي وصـفته الزوجـات، ليلتهـا حلـم الحـج تقـي الـدين بـالأرض مبلّطـة مثلمـا رآهـا فـي القـدس والسـلط، مـن المؤكـد أن رنـين الكعـب العـالي علـى الأرض المبلطـة موسـيقى ملهمـة، لكـنّ الحـذاء الشـهير الـذي شـغل

الناس لم يكن هو الحكاية، الحكاية قبقاب، نعم قبقاب..."[١] ، وإذ تشكل الأحذية مدخلاً إلى عالم نجمة، ثمّ عالم النساء، فإن الحبر سيكون مدخلا لعالم الشخصيات المثقفة: (عرار، ورفعت الصليبي، وتوفيق أبو الهدى، وأديب عباسي، وأبو غنيمة) وهي شخصيات حقيقية، ظهرت في الرواية بأبرز ملامحها، دون الخوض في تفاصيل حيواتها إلى الحد الذي نستطيع من خلاله دراسة بناء شخصية.

يمكن القول إن الشخصيات في رواية (دفاتر الطوفان) تنقسم إلى قسمين، الشخصيات التاريخية أو المرجعيّة، وهي الشخصيات التي عاشت في ذلك التاريخ في المكان والزمان اللذين يشكلان فضاء الرواية. وأما القسم الثاني فهو شخصيات الأدوار، وهي الشخصيات التي ألّفتها الروائيّة لكي تنفذ من خلالها إلى التحوّلات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع الجديد، والعلاقات الاجتماعية القائمة قبل تشكل هذا المجتمع، والشخصيات التي جاءت لكي تكمل بناء العالم الروائي.

وأما الشخصيات التاريخية، فإننا سنرى شخصيات: الأمير عبدالله، وتوفيق أبو الهدى، والشاعر مصطفى وهبي التل(عرار)، وأديب عبّاسي، ورفعت الصليبي، وحسني فريز، وهذه الشخصيات لم تمر إلا مرورًا عابرًا، نستدل من خلاله على ثقافة عمان في تلك الفترة، كما أن الرواية قد جعلتهم يلتقون، ويتحاورون في ما ترصده الرواية:

"قال عباسي

ـ يا أخوان نحتاج مقر نجتمع فيه.. نحكي.. نفكر.. ونتأمل، مقر نفتح فيه ندوة أدبية.أيّده الصليبي بحماس: ـ عندي نزله ع الشام، وكم شغله في السلط، بعدها بنساوي الندوة، يعني هو ما في ندوة غير بديوان الأمير!!

ـ أيوه محل ما الناس ما بتقدر تقول إلا .. دمتم.. وأدام الله عزّكم.

---

(١) خريس، **دفاتر الطوفان**، مصدر سابق، ص ٣٧- ٣٨.

- افرض الواحد متضايق، بده مطرح يصيح فيه .. آه."[١]

إننا نلاحظ من خلال الحوار السابق أنها تجعل الشخصية تقول المعلومة التاريخية المعروفة بها، ففي حديث الصليبي نرى الاستقلالية، والعلاقة مع الشام، ومع مسقط رأسه القدس. وفي حديث عباسي نرى أهمّ صفاته: التأمّل، والتفكير، والمحاجّة.

أما الشخصيات الإيهامية، أو الشخصيّات المؤلفة، فقد جاءت لأدوار أدّتها هذه الشخصيات، وفق الأحداث أو الصفات المسندة إليها؛ فالرواية ترصد الحياة الاجتماعية والاقتصادية في مدينة عمان في ثلاثينيات القرن الماضي، وتنتهي الأحداث في طوفان عمان العام ١٩٣٨، ووفق هذا جاءت شخصيّات الأدوار السردية، فشخصية نجمة، وهي أكثر الشخصيات تردّدا في الرواية، قد رصدت تحوّل الحياة من الريف إلى المدينة، وتحوّلات الريفيين أنفسهم، فنجمة ابنة معان، التي أجبرت على الزواج من تاجر معاني يكبرها بالعمر كثيرا، أقنعت هذا التاجر بالرحيل إلى عمان، وهنا بدأت تتحوّل في شخصيتها، وقد ظهر هذا التحوّل خارجيًا، ثم ما لبث أن يصبح داخليًا، عندما وجدت في نفسها القدرة على مخالفة أمر أبيها بالعودة إلى معان بعد رحيل زوجها، ثمّ رفضها الزواج من أخي زوجها، ثم تربيتها أبناءها باستقلالية، وزواجها من أبي عبدالرحمن بإرادتها وشروطها، ثمّ قدرتها على التأثير في السوق بوصفها من كبار التجار[٢]، واحترام الناس وخشيتهم وهيبتهم منها.

شخصيّة تقي الدين، أبو عبدالرحمن، وترسم معالم شخصية التاجر الذي يخاف الله، وترصد من خلاله أحوال السوق، والعلاقات التجارية الممهّدة لنشوء طبقة التجار الكبار المتحوّلة عن أصحاب البقالات، وهي الطبقة التي تحكمها المصالح حتى في الزواج، حيث يتزوّج تقي الدين الأرملة التاجرة الكبيرة نجمة.

شخصية المحامي عبدالرزاق الشعبيبي، ومن خلالها نرى خيارات المتعلمين القليلين في تلك الحقبة، وأثرهم في الحياة العامة، وقدرتهم على

---

(١) خريس، المصدر السابق، ص ٤٦، ٤٧.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.

مواجهة انتقادات المجتمع، ثم التأثير في هذا المجتمع، حيث يخوض المحامي علاقة حب تثير الجدل لوجهين؛ إنها علاقة حب تسير إلى مدى بعيد في تجاهل رقابة المجتمع، حيث يزور اسمهان مرارًا في بيتها، ويعرف أن المجتمع يعرف ذلك، ثم إن أسمهان نفسها نصرانية وهو مسلم، وهذا تحد آخر يمثّله المثقف في المجتمع الجديد المتكوّن.

وتشاطره أسمهان في هذا الدور، فهي الفتاة التي تعمل ممرّضة في عمان، وترفض حياة الرهبنة، وتعيش حياتها كما تريد، وتتحدّى نظرة المجتمع الضيقة للفتاة، وتعشق عبدالرزاق، وتدخله بيتها، وتقبل الزواج منه رغم كونه مسلمًا وهي مسيحية، أو نصرانية، كما أنها تتحدى كلام المجتمع في عملها، وقدرتها على مساعدة الناس، والمسير ليلاً في الحالات التي يطلب منها، كونها ممرضة، مساعدة الناس، فقد كانت تقوم بدور الممرضة والطبيب معًا.

وشخصية تامبي الشركسي، الذي يأتي في الرواية لبيان دور الشركس في بناء عمان، ومن خلال العربة التي يملكها تستطيع الكاتبة أن تظهر أبرز ما قدمه الشركس في الحياة الأردنية، فالعربة التي يجرّها الثوران لم تكن معروفة في عمان قبل مجيء الشركس، ومن خلاله، وعائلته، وشخصية تيمور، العسكري الشركسي الذي يخدم في حاشية الأمير، وشركس آخرين قد يعملون حراسًا ليليين، نستطيع أن نتبيّن ملامح تشكل الأدوار التي يؤديها الشركس في عمان، فهم متعاطفون مع الثوار الذين يقاومون الاحتلال البريطاني وعصابات الصهاينة، وهم جنود في الدفاع عن النظام السياسي المتشكل في الأردن.

وشخصية مكرم السلطي، فقد جاءت هذه الشخصية لتتحدّث عن الفضاء الاجتماعي السابق لتشكل المدينة، وعلاقة هذه المدينة بذلك الفضاء، فالسلطي يرحل إلى عمان في جلوة، إذ يقتل أحد أقربائه بالخطأ شخصًا آخر، لكن العادات تفرض الجلاء على أقارب القاتل، حتى لو كان خطأ، حقنًا للدماء، فيرحل مكرم السلطي إلى عمان، وهنا يستقر فيها، ويستأجر أرضًا ميرية يزرعها بالزيتون على أمل أن تصبح له بعد أن يعمرها وفق القوانين، وهنا نرصد معالم التحوّلات الاجتماعية التي طرأت على الفلاحين من خلال اندماجهم بالمجتمع الجديد المتشكل.

شخصية مسعد، الشاب الفقير الذي لا يعرف له أصل، وقد كبر في عمان يخدم أهلها، وتجارها دون أن يعرف له أحد أصلاً، وهي شخصية تعكس ما يرافق المجتمعات المدنية المتشكلة حديثًا، ومن خلال التعاطف الذي يبديه الناس معه نرى الملامح الانتقالية بين مجتمع التكافل الريفي القروي البدوي، ومجتمع المصالح في المدينة؛ فالمدينة التي تتشكل من ذلك الفضاء قادرة على حمل بعض علاقات المجتمع الريفي والبدوي، وتطعيمها بعلاقات المدينة. لكنّ هذه الشخصية، التي لا يعرف أصلها، غير قادرة على أن تكوّن لها كيانا متطوّرًا، وبقيت مخنوقة في ذلك التوصيف، حيث يكبر مسعد، ويشب، ويهرم، وهو هو مسعد الذي يعمل (حمّالا) في عمان، لا يستجد عليه جديد حتى يموت.

وأدت بقية الشخصيات أدوارًا جزئية في السرد، وتكمل ملامح المشهد الاجتماعي الذي تشكلت منه عمان، فرفقة التي تأتي إلى عمان لمرافقة أخيها الذي يضطر إلى العمل في عمان، تمثل مع أخيها نموذجًا من الهجرات الداخلية التي يكون سببها العمل في الوظائف الحكومية، ثم تنخرط في المجتمع الجديد محاولة تلمس مكان في هذا المجتمع؛ فقد حاولت رفقة دخول هذا العالم من خلال حرفة الخياطة، لكنّها بقيت على هامش المجتمع لافتقارها للمقوّمات التي تساعدها في أخذ مكانة متميّزة في المجتمع، وهي المقوّمات الاقتصادية والاجتماعية.

ح: التشخيص الاجتماعي للتاريخ

سبقت الإشارة إلى أنّ رواية (أوراق معبد الكتبا) لهاشم غرايبة تتكئ على الواقعة التاريخية في رصد تحوّلات الحياة في حقبة زمنية تمتد ثماني سنوات في حياة البتراء، في أواخر حكم الحارث الرابع، وأهمية هذه السنوات تكمن في أنّها شهدت تواصل البناء في البتراء، والانتصار على الرومان في واقعتين مشهودتين في التاريخ، والرواية إذ تؤرّخ استنادًا إلى التاريخ، فإنها تبني تاريخًا افتراضيًا، يعالج الضائع من كتب التاريخ عن تلك السنين، وهنا نقف على العنوان، (أوراق معبد الكتبا)، فالكتبا هو الكاتب، وإله الكتابة، وأوراق تشير إلى المدونة، والمعبد تشير إلى مكان التدوين.

في هذا الفضاء أكمل التأريخ الافتراضي ما سكت عنه تاريخ الوقائع، فالبطولات والفنون والبناء قام به بشر، نسيهم التاريخ، وينساهم عادة عندما يدوّن الأحداث منسوبة إلى القادة السياسيين، ويدوّن الإنجازات منسوبة إلى عهودهم، وهذا ما جعل الشخصيات في هذه الرواية تغطي المساحة الاجتماعية الافتراضية في البترا في ذلك الزمن من قاع المجتمع إلى قمّته، فنرى الكتاب والفنانين، والحمّالين، والقادة العسكريين، والمرتزقة، والقضاة والكهنة، والملوك، والأطباء، والتجار، والعسس، ولم تأنف الرواية إلى الإشارة غير مرّه إلى تدوين حياة الناس؛ ذلك عندما يقول سفيان الكتبي للكاتبة أليسار: " ابتعدت ريشتك عن حياة الناس في بترا يا أليسار، حتى الولادات والوفيات ينبغي أن تدوّن بدقة"[(١)]، وعندما تستجيب أليسار إلى هذه النصيحة، فتبدأ الكتابة في حياة الناس، الناس على العموم، حيث تكتب: " طفح لبن الموسم الجديد في صحون الفقراء، واستعد الناس لاستقبال العيد، فلبسوا أحسن ما عندهم، وأخرجوا نفيس ما يقتنون... خبّأوا مرضاهم، وأخفوا عاهاتهم الشخصية..."[(٢)].

ويمكن أن نعدّ هذا استجابة مباشرة، أما الاستجابة غير المباشرة، فكانت أن سمحت مساحة العرض الروائية لشخصيات هامشية بالظهور على مسرح النص، مثل شخصيّة كلاوبا الخادم، وشخصية الجارية ناوند، حيث أسهمت هاتان الشخصيتان في التدوين، واستكمال ثغرات النص التاريخي.لقد أراد الكاتب أن يبيّن أن بترا هي ملحمة الناس، وليست ملحمة قائد عسكري، أو ملك عادل خُلق في الفراغ، وبهذا شكل شخصيات الرواية، موهمًا أنه أخذها أخذ مقطع من حياة ممتدّة، في مساحة زمنية ومكان تاريخيين.

ومن الملاحظات السابقة نستطيع الوقوف على خلفية بناء الشخصية في الرواية من ناحية فكرية، كما نستطيع الوقوف على الطريقة التي تمّ بها انتقاء الشخصيات؛ ويمكن تلخيص هذه الطريقة بعبارة (حدث وأبطال) حيث تكون المساحة الزمنية والمكانية المحيطة بالحدث هي محط الكاميرا، ثمّ يبدأ التدرّج بالأبطال، من البطل صاحب القرار إلى كلّ منفذيه، فالحدث الأول هو

---

(١) غرايبة، **أوراق معبد الكتبا**، مصدر سابق، ص ١٨٠.
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٥.

تحريـــر الأميـــرة ســـعادات، والأبطـــال يبـــدأون مـــن صـــاحب القـــرار، الملـــك الحـــارث الرابـــع، والمنفـــذ الســـفير ســـفيان الكتبـــي، والمســـاعدون: الـــدوّاج العمـــوني، والعسكري المحترف شيمكار، وقائد القوافل يعقوب السبني، والخادم كلاوبا.

وإذا كـــان هـــؤلاء هـــم أبطـــال الحـــدث التـــاريخي، فـــإن حيـــاتهم فـــي المقطـــع الزمنـــي جـــاءت مرتبطـــة بالحيـــاة الاجتماعيـــة المحيطـــة، التـــي فيهـــا الطائشـــون والعقـــلاء: الأميـــر فصـــايل، والأميـــر ربايـــل، وفيهـــا متـــآمرون ومخلصـــون، وفيهـــا ســـعداء وتعســـاء، وفيهـــا التنـــوّع الـــذي يجعـــل الروايـــة أكثـــر إيهامًـــا بالتســـجيلية، والتاريخيـــة، ممـــا جعلهـــا أقـــرب إلـــى تفســـير الشخصـــية الاجتماعيـــة للأنبـــاط؛ ذلـــك أن رســـم الشخصـــية فـــي الروايـــة كـــان مؤشـــرًا بـــدليل مرجعـــي عنوانـــه البتـــرا وفـــي تفاصـــيله ثلاثيـــة الفـــن والحـــرب والانتمـــاء الحضـــاري، والنـــاظر فـــي الشخصـــيات يجـــدها فـــي أدق تفاصـــيل بنائهـــا ذاهبـــة إلـــى أن تكـــوّن جـــزءًا مـــن النســـيج الاجتمـــاعي لمجتمـــع البتـــراء، ويعضـــد هـــذا الآليـــات التـــي رأينـــا بهـــا الشخصـــيات؛ فالروايـــة اعتمـــدت المســـرحة الروائيـــة[1]، وأعطـــت كـــل شخصـــية مســـاحة للتعبيـــر عـــن ذاتهـــا، أو الروايـــة عـــن ذاتهـــا وجـــاءت الروايـــة كلّهـــا بلســـان شخصـــياتها، وهـــذا مـــا نفهـــم منـــه مـــا هـــو أبعـــد مـــن مســـألة البنـــاء الـــديمقراطي للواقعـــة الجماليـــة، إذ إنّـــه جعـــل كـــل شخصـــيّة تـــروي البتـــرا مـــن مســـاحة اقترابهـــا منهـــا، وانشـــغالها فيهـــا؛ الكاتـــب تحـــدّث عـــن الكتابـــة، وهـــذا مـــا يقتســـمه ســـفيان الكتبـــي، وأليســـار، نجـــد هـــذا فـــي الحـــوار الـــذي دار بـــين ســـفيان وأليســـار، بعـــد أن نصـــح ســـفيان أليســـار بالكتابـــة عـــن حيـــاة النـــاس[2]:" جميـــل ..جميـــل! إنـــك تطـــوعين رســـم الحـــرف الأرامـــي ليصـــير جـــزءًا مـــن وحـــدة الكلمـــة النبطيـــة بطريقـــة فـــذة..هـــل تعلّمـــين هـــذا الوصـــل والقطـــع لكتبـــة المعبـــد؟ قلـــت: لـــيس بعـــد يـــا عمّـــاه. ســـأعلمهما للتلاميـــذ، عنـــدما يســـتقر شـــكل الحـــرف الموصـــول كـــاملا بـــين يـــدي" ، والمحـــارب تحـــدّث عـــن الحـــرب، وهـــذا مـــا يقتســـمه الميـــر ربايـــل مـــع ســـفيان الكتبـــي: " خرجنـــا مـــن الجنديـــة أنـــا وســـفيان لنصـــير تلميـــذين فـــي دار الكتبـــا"[3] والمحـــارب المحتـــرف شـــيمكار يتحـــدّث عـــن نفســـه: "هكـــذا انتقلـــت مـــن صـــيد العصـــافير فـــي الـــدغل الـــذي خلـــف بيـــت زوج أمـــي لأصـــطاد البشـــر بالنبلـــة

---

(١) يقتـرح الباحـث أن يشـير مفهـوم المسـرحة الروائيـة إلـى كيفيـة ظهـور الأشـخاص فـي الـنص الروائـي، وهـو مـا يختلـف عـن مفهـوم مسـرحة الروايـة الـذي يشـير إلـى تحويـل الـنص الروائـي إلـى مسـرحية. انظـر: الطاهر عبدالله، أسماء، ٢٠١٠، **مسرحة الرواية**، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٢٠.

(٢) غرايبة، **أوراق معبد الكتبا**، مصدر سابق، ص١٨٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٢.

والسهم، أو أطعنهم بالرمح والحبربة ... هناك اكتشفت أني "شيمكار" عديم الخوف.. أنام في أي مكان، وآكل أي شيء، وأقتل أي حي، ولما انتبهوا لجسارتي أرسلوني إلى روما لأنال تدريبًا خاصًا، فصرت مقاتلاً محترفًا... تعلمت في الجندية أن أقوم بما يجب علي القيام به، وأن أترك معالجة نتائجه لعلية القوم"[١] ، والكاهن تحدث عن الكهانة والدين، وهذا ما نجده عند الربّة أترعتا،[٢] والفنان تحدث عن الفن، وهذا ما نجده عن المعماري أنعم الذي بنى المدرج الكبير عندما يخاطب العمال: "أقبلوا على عملكم بشغف ومحبة. لا يمكن لهذا المدرج أن يولد إلا بمحبّتكم له، وتفانيكم في إتقانه"، كما نجده في حديث الراقصة ناوند،" أنا ناوند ملكة الليل وحسناء النهار... أنا ندّك يا أترعتا، يا سيدة المعابد والكهان، عندك يبتهلون من أجل نيل الجنان، وعندي يغتسلون من الوعثاء والأدران، معبدك مكرس للحجر الهابط من السماء، ونزلي مفتوح لطين الأرض المجبول منه الإنسان..."[٣] والطبيب يتحدث عن الطب، وهذا ما نجده في حديث الحكيمة زلف:" لجأت لقراءة طب أبقراط. وفلسفة اليونان، وأعجبت بالرواقيين أيما إعجاب...فقل اهتمامي بالرقى والتعاويذ، وزاد اعتمادي على العقاقير والحجامة والكي والبتر.وعلّمست مرضاي الشغف بالدنيا ومباهجها وسيلة لتعينهم على مقاومة الأمراض"[٤] والتاجر يتحدث عن التجارة، وهذا ما نجده في شخصية سولار التاجرة، ومناكفتها لزوجها الفنان المعماري أنعم[٥]، كما نجد شخصية قائد العسس من خلال سلوكه[٦]، وتآمره على الربّة أترعتا للتخفيف من سلطة المعبد لصالح سلطة الدولة...فقد نفّذ المؤامرة بتخريب طقوس العيد التي أرادتها الربة أترعتا تحت معبد ذوالشرى.

لقد قدّمت الشخصيات نفسها بضمير المتكلم، وروت وجودها وعلاقته بوجود الآخرين، وهو ما يبرز إشكاليّة مهمّة في تلقّي الرواية، ذلك أن الرواية أوراق، والأوراق كما تشير الرواية هي أوراق أليسار، التي أصبحت كتبي

---

(١) غرايبة، المصدر السابق، ص ١٢١.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٩١.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٩١.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٣ -٢٠٤.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

البتـــرا، والتســـاؤل مـــن أيـــن حصـــلت أليســـار علـــى تلـــك الوثـــائق المســـندة إلـــى الشخصـــيات التـــي تـــروي عـــن ذاتهـــا، وكيـــف اســـتطاعت المؤرخـــة، التـــي لـــم يكـــن هاجســـها كتابـــة روايـــة أن تكتـــب بتلـــك الـــروح، أي أن تكتـــب بلســـان الشخصـــيات، وتـــرى مـــا فـــي رؤوســـها مـــن هـــواجس وأحـــلام؟ ونســـتطيع تفكيـــك هـــذه الإشـــكالية بالاســـتناد إلـــى هـــاجس الروايـــة الـــذي أســـلفنا إليـــه، وهـــو روايـــة ملحمـــة الإنســـان فـــي حضـــور البتـــرا، وبـــالعود إلـــى العنـــوان(أوراق معبـــد الكتبـــا) نجـــد هـــذاالهـــاجس مـــاثلاً فيـــه؛ فالمعبـــد، وهـــو بنـــاء حجـــري، أو نحـــت حجـــري منســـوب إلـــى قـــادة، ومـــدوّن بأســـمائهم، لا بـــد أن يكـــون لـــه أوراق، وهـــذه الأوراق هـــي ســـجل كـــل مـــن أســـهم فـــي هـــذا البنـــاء، وانحيـــازًا مـــن أليســـار، وبنصـــيحة مـــن ســـفيان الثمـــودي، كانـــت الروايـــة تنحـــو منحـــى غيـــر المنحـــى التـــأريخي التقليـــدي، الـــذي يـــروي الأحـــداث بوصـــفها مـــن إنجـــاز القائـــد وحـــده، ومـــن هنـــا نفهـــم أن تتمثـــل الكاتبـــة، أليســـار، الشخصـــيات، والروايـــة تظهـــر معرفـــة الكاتبـــة هـــذه الشخصـــيات معرفـــة كفيلـــة بمنحهـــا القـــدرة علـــى تمثّلها.

***

رأينـــا فـــي هـــذا الفصـــل أن الشخصـــية الروائيـــة تتخـــذ أبعادهـــا، وطريقـــة تشـــكلها، وحضـــورها، ودورهـــا فـــي البنـــاء الروائـــي مـــن خـــلال هـــاجس الـــنص بالدرجـــة الأســـاس، وهـــاجس الـــنص هـــو هـــاجس المؤلـــف، وخياراتـــه، وفهمـــه للواقعـــة الجماليـــة، فشخصـــيات روايـــة الـــذاكرة الجماعيـــة غيـــر شخصـــيات الروايـــة التســـجيلية، وهـــي غيـــر شخصـــيات روايـــة الســـيرة الذاتيـــة، وغيـــر شخصـــيات الروايـــة المســـتندة إلـــى المدوّنـــة التاريخيـــة، كمـــا أن الهـــاجس الروائـــي، ورؤيـــة الروائـــي للكـــون هـــو الـــذي يحـــدّد ماهيّـــة الحضـــور وكيفيّتـــه، وهـــو مـــا يـــرجّح لـــدينا القـــول إن الدراســـة النصـــيّة لروايـــة واحـــدة أفضـــل مـــن الدراســـة التـــي تأخـــذ عـــدة روايـــات، لأن دراســـة الروايـــة الواحـــدة كفيلـــة بـــأن تســـتجلي عـــوالم الروايـــة أكثـــر مـــن الدراســـة التـــي تهجـــس بالمقارنـــة، والموازنـــة، ذلـــك أنّ المقارنـــة، والموازنـــة لا بـــد أن تتبـــع الدراســـة النصـــيّة المستفيضـــة، لكـــي تبنـــى علـــى أســـس رصـــينة، لأن الواقعـــة الجماليـــة الواحـــدة عـــالم خـــاص، ووجـــود خـــاص، لـــه قوانينـــه الخاصّـــة، التـــي مـــن

النـــادر أن يوقّــق الباحــث، أو الناقــد فــي الوصــول إليهــا إذا دخلهــا باحثًــا عــن قــوانين في ذهنه، أو في مدوّنته القرائية.

وفـــي الفصـــل الآتـــي ســـوف يحـــاول الباحـــث الوقـــوف علـــى تجليـــات عنصـــري الزمـــان والمكـــان فـــي الروايـــات المدروســـة، باحثًـــا عـــن العلاقـــة بـــين نمـــط الرواية وتجلّيات الزمان والمكان فيها.

الفصل الثالث

بناء المكان والزمان

المكـــان والزمـــان عنصـــران متلازمـــان مـــن عناصـــر الروايـــة تلازمهمـــا فـــي الوجـــود، إذ لـــيس لنـــا أن نتصـــوّر مكانًـــا بـــلا زمـــان، ولا زمانًـــا بـــلا مكـــان، ولـــيس صـــعبًا المغـــامرة بـــالقول إنّ كـــلّ زمـــانيّ مكـــانيٌّ، وإنّ كـــلّ مكـــانيّ زمـــانيٌّ؛ ذلـــك أنّ أيّ حـــدث تشـــكل مـــن فعـــل أو قـــول، هـــو حـــدث فـــي الزمـــان، ولا بـــدّ لـــه مـــن مكـــان يحـــدث فيـــه، وهـــذا يعنـــي أنّ حضـــورهما فـــي الوجـــود يـــدخل فـــي أدقّ تفاصـــيله، بـــدءًا مـــن أقـــل وحـــدة صـــوتية ذات معنـــى، ولـــيس انتهـــاءً ببنـــاء المـــدوّنات، والمـــدن، أو الـــدول، أو المجتمعـــات. وإذا كنّـــا قـــادرين علـــى تصـــوّر فـــن لا زمـــاني فـــي مطلـــق قنيتـــه، فإننـــا نتراجـــع عـــن ذلـــك إذا عرفنـــا أن هـــذا الفـــن لـــه مصـــدر، أو مرجـــع، وهـــذا المرجـــع وجـــد فـــي زمـــن، وانطلـــق مـــن مكـــان، وإذا كـــان تعريـــف الشـــعر المطلـــق بأنّـــه فـــن لا زمـــاني، وأن الزمـــانيّ منـــه مـــا ارتـــبط بالوقـــائع والحـــوادث والمُحـــدثين، فـــإنّ النـــاظر فـــي هـــذا التعريـــف ســـيجد أنّ الإطـــلاق فيـــه مجـــازيٌّ أو تفريقـــيٌّ، جـــاء ليتـــوخّى التفريـــق بـــين مـــا هـــو معـــروف، مـــا حـــدث فـــي زمـــن محـــدد، وغيـــر معـــروف هـــو مـــا لـــم يـــدلّ علـــى إطـــار أو مرجـــع فـــي الوجـــود المـــتلازم للمكـــان والزمـــان، أي التفريـــق بـــين المعـــيّن وغيـــر المتعـــيّن؛ ذلـــك أن غيـــر المتعـــيّن هـــو قابـــل للتعيـــين، فضـــلاً عـــن كونـــه حـــدثًا فـــي الأســـاس، والحـــدث لـــه زمـــان ومكـــان وجـــد فيهمـــا، أي أننـــا عنـــدما نقـــرأ عبـــارة، أو نســـتمع إلـــى جملـــة موســـيقية، لا تـــدلّ علـــى معـــيّن فـــي زمـــان أو مكـــان، فإننـــا لا نســـتطيع أن ننســـى، إلـــى الأبـــد، أنّ لهـــذه العبـــارة أو الجملـــة مُنشـــئًا وجـــد فـــي زمان ومكان.

ولعـــلّ المقدّمـــة الســـابقة كفيلـــة باختيـــار الباحـــث للـــتلازم بـــين المكـــان والزمـــان فـــي الدراســـة، إذ ســـبق أن عـــرّف الباحـــث العمـــل الروائـــي بوصـــفه واقعـــة جماليـــة، وبمـــا أنّـــه واقعـــة، فـــإنّ لهـــذه الواقعـــة زمانهـــا ومكانهـــا فـــي الوجـــود، وبعـــد تحديـــدها فـــي الوجـــود، والاعتـــراف بالإطـــار الحاضـــن لهـــا، يســـتطيع الباحـــث الـــدخول فـــي تفاصـــيل المكـــان والزمـــان داخـــل الواقعـــة الجماليـــة نفســـها، ويســـتطيع أن يصـــفها، مـــن الـــداخل،

بوصفها زمانية أو مكانية، أو غير زمانية أو غير مكانية، استنادًا إلى أطراف نظرية الاستقبال: مرسل، ومستقبل، وبينهما قناة قابلة لحمل رسالة، يفهمها الطرفان.

المكان الروائي: المفهوم وتجلياته

إذا ما تجاوزنا قضيّة التلازم التي ترى هذه الدراسة أنها من مسلّماتها، وذهبنا إلى الأنظار النقدية التي عالجت حضور المكان في الرواية، فإننا نجد أن المكان، وفق كثير من النقاد، قد مرّ بالمراحل التي مرّت بها العناصر الأخرى بناءً على تطوّر النقد نفسه، وعلى تطور الأعمال الإبداعية أيضًا، ولعلّ من المفيد الإشارة إلى نظرين أسهما إسهامًا مهمًّا في تطوير الأنظار النقدية المتجهة للمكان في الرواية، الأول يتمثل في اشتغالات باشلار الظاهراتية تجاه المكان، حيث عرّف هلسا الظاهراتية بقوله: " الظاهراتية كفكر فلسفي، أوجدها هوسرل، والفكرة المركزيّة فيها هي قصديّة الوعي، أي أنه دومًا متجه إلى موضوع. وهو بهذا يؤكد المقولة التي تذهب إلى أنه "لا يوجد موضوع دون ذات" ويعطي منهجها وهو:

أولا: الاختزال الظاهراتي، أي الامتناع عن الحكم في ما يتعلّق بالواقع الموضوعي، وعدم تجاوز حدود التجربة المحضة، أي الذاتية.

ثانيا: الاختزال المفارق، ويعني ذلك اعتبار موضوع المعرفة ليس موضوعًا واقعيًّا، تجريبيًّا واجتماعيًّا، بل مجرّد وعي مفارق"[1]، ولا يخفى ما في هذا التعريف من توجيه لتلقي المكان، سواء أكان في الرواية، أم في الحياة، وهو، بمعنى عام، يمكن أن يشير إلى التلقي في المطلق، المكان وغيره، وهو منهج لا يخلو من وجاهة، إذا ما عرفنا أنّ فيه تأشيرًا على نزعة ذاتية في الوعي، لا يمكن تجاهلها، أو تجريد الواعي منها إلا نظريًّا.

---

(١) هلسا، غالب، ١٩٨٠، مقدّمة ترجمته كتاب **جماليات المكان**، لجاستون باشلار، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص١١.

ويفسّر باشلار ما ذهبنا إليه هنا حول آليّة النظر، بمبدأ تعليق القراءة، يقول: " ما فائدة رسم مخطط لحجرة كانت حجرتي بالفعل، في وصف الحجرة الصغيرة الواقعة عند نهاية السقف، وأن نقول إنه من النافذة، وعبر فجوة بين السطوح، نستطيع أن نرى التل، أنا وحدي، من ذكرياتي عن قرن آخر، أستطيع أن أفتح الخزانة التي تحتفظ لي وحدي بتلك الرائحة الفريدة... القارئ عندما يعود إلى حجرته لن يفتح الخزانة الفريدة برائحتها الفريدة... فإذا أردنا أن نقدّم للقارئ قيم الألفة فعلينا أن ندفعه إلى حالة من تعليق القراءة...إن قيم الألفة تجعل القارئ يتوقف عن قراءة حجرتك، إنه يرى حجرته مرة أخرى، إنه بعيد عنك الآن، يصغي لذكرياته..."[١] ، ولا ريب في أنه في الاقتباس السابق ينتقل من التلقي إلى الإنتاج، إنتاج الوعي بالمكان، ويرفض فكرة الوصف السطحي، للأشياء، ويدعو إلى الوصف، أو الحديث عن المكان السابق بما ينقل الألفة، ولا يمكن أن تنتقل الألفة، لأنها مشبّعة بالذاتي، والخاص، وبناء على ذلك لا بدّ أن نجعل القارئ يفتح باب ألفته الخاصة، بذاتيته، وأحلام يقظته.

لقد كان لباشلار تأثيره الكبير في الدراسات التي تناولت المكان، وكان لترجمة غالب هلسا لكتابه فضل أثر في ذلك، ويستطيع الباحث أن ينظر مثلاً في البحث الذي نشره عبدالله أبو هيف بعنوان (جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر"[٢] فقد استعرض فيه آراء النقاد العرب، والأنظار النقدية التي تأثروا بها، وقارئ البحث واقف، لا محالة، على تأثير باشلار، وغالب المتأثر بباشلار في هذا النقد، حيث نشر غالب هلسا كتابه الرائد " المكان في الرواية العربية" وفيه صنّف المكان إلى مكان مجازي، وهو ساحة لوقوع الأحداث، والمكان الهندسي، وهو المكان الذي تصفه الرواية بكافة تفاصيله،

---

(١) باشلار، جاستون، ١٩٨٠، **جماليات المكان**، ط١، ترجمة غالب هلسا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص ٥٠-٥١.

(٢) أبو هيف، عبدالله، ٢٠٠٥، **جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر**، بحث منشور في مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث، مج٢٧، ع١.

والمكـــان بوصـــفه تجربـــة تحمـــل معانـــاة الشخصـــيات وأفكارهـــا..[1]، والقســـم الثالـــث هو مربط الفرس عند هلسا، وهو مكان الألفة عن باشلار.

أمـــا النظـــر الثـــاني الـــذي لـــه تـــأثيره فـــي الدراســـات الموجّهـــة للمكـــان، فيتمثـــل فـــي جهـــود الروائـــي والمخـــرج الفرنســـي آلان روب جرييـــه، فقـــد قـــدّم آراء مهمّـــة فـــي تلقـــي الروايـــة، بـــل خطيـــرة، عنـــدما قطـــع علاقـــة الروايـــة بمرجعهـــا فـــي التلقـــي، حيـــث يـــرى أن الـــزمن الوحيـــد المهـــم هـــو زمـــن مشـــاهدة الفـــيلم، وزمـــن قـــراءة الروايـــة، وأن الأحـــداث المهمّـــة هـــي الأحـــداث التـــي تقـــع فـــي رأس القصـــاص الكاتـــب أو القـــارئ[2]، إذ يُعلّـــق المرجـــع، وتُعلّـــق العلاقـــات التـــي تشـــكل منهـــا الـــنص، لأن الأحـــداث والأمكنة هي ما نراه أو نقرؤه في النص، وليس أي شيء خارج النص.

ويمكـــن القـــول إن المكـــان فـــي الروايـــة قـــد انتقـــل مـــن الإهمـــال المفـــرط، كمـــا يقـــول لـــويس عـــوض فـــي مقدّمتـــه لترجمـــة كتـــاب (نحـــو روايـــة جديـــدة) " إن المكـــان كـــان فـــي حيـــاة أبطـــال الروايـــة مجـــرّد اكســـسوار.." [3]، إلـــى الاهتمـــام المفـــرط الـــذي جعـــل الكثيـــر مـــن الدراســـات تقـــف ذاتهـــا علـــى دراســـة المكـــان، حـــال الزمـــان الـــذي وقفـــت دراســـات كثيـــرة ذاتهـــا عليـــه، ولعـــلّ أشـــهرها، وأكثرهـــا تـــأثيرا فـــي الـــدرس النقـــدي العربـــي كتـــاب حســـن بحـــراوي بنيـــة الشـــكل الروائـــي، وفيـــه الفصـــل الشـــهير عـــن المكـــان، والاقتـــراح الـــذي قدّمـــه فـــي قـــراءة المكـــان فـــي الروايـــة وفـــق مفهومـــات التقاطـــب (الفيزيـــائي) ومفهـــوم التراتـــب (الاجتمـــاعي) ومفهـــوم الرؤيـــة(مـــن يـــرى المكان)[4].

---

(١) هلسا، غالب، ١٩٨٩، **المكان في الرواية العربية**، دمشق، دار ابن هانئ، ص ٩، نقلا عن، أبو هيف، المرجع السابق.

(٢) غرييه، آلان روب ، **نحو رواية جديدة**، ط١، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. القاهرة، دار المعارف بمصر، ص١٣٦.

(٣) عوض، لويس، د.ت، تقديمه لكتاب : **نحو رواية جديدة** السابق ذكره، ص٩.

(٤) بحراوي، حسن، ١٩٩٠، **بنية الشكل الروائي**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي.

ثمّة مصدر آخر لقراءة المكان في الرواية، أخذ عنه النقاد العرب، وهو الناقد الروسي يوري لوتمان، صاحب كتاب (بنية النص الفني، ١٩٧٠)[1]، وفيه نجد فصلاً عن المكان ترجمته الناقدة سيزا قاسم، وفيه نرى مصدر الثنائيات المكانية في قراءة المكان؛ أسفل/ أعلى، وشرق/ غرب...، كما نجد فيه التنظير النقدي الجمالي لفكرة اكتفاء النص بذاته، مع انطوائه على ثقافة محيطه؛ ذلك أن العلاقات داخل النص هي علاقات تربطها آلية خاصة بكل نص، وأنّ اللغة هي أساس رؤيتنا في النص، وهي القادرة على أشباع الرغبة الإنسانية في جعل الأشياء محسوسة أو ملموسة، وبناء على ذلك تكون إشارات المكان الفيزيائية مفتاحًا للقراءة الثقافية، ومفتاحًا لقراءة الرؤية التي تنتظم في النص.

وقد أردت أن أشير إلى هذه المصادر الأساسية في قراءة المكان، لتكون مدخلاً للحديث عنه، أختصر به الكثير من الدراسات التي تناولت المكان، وكانت تتكئ بشكل أو آخر على هذه الدراسات الرائدة، كما أنني أردت من خلالها الوصول إلى الكيفية التي يمكن أن يقرأ بها المكان في النص الروائي، من المنحى النظري، ثم أحاول أن أرى إلى هذا وإمكان قراءة النصوص التي تعالجها هذه الدراسة وفق هذا المنحى، أو الفهم.

وسأفهم المكان في الرواية فهم البنيويين له، أي أنه المكان اللفظي المتخيّل، أي المكان "الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"[2]، لكنّ هذا الفهم المستند إلى آراء البنيويين سوف يصطدم بمادة الدراسة، وسيكون من العبث السير في الإجراءات البنيوية المقترحة لدراسة المكان، لأنها لن تؤدي إلى شيء ذي أهميّة، لكنني سأحاول أن أرى إلى المكان بوصفه عنصرًا من عناصر الرواية، مرتبطًا بالزمان، بوصفهما مسرحًا للحياة داخل الرواية.

---

(١) لوتمان، يوري، ١٩٧٠، **مشكلة المكان الفني**، ترجمة: قاسم، سيزا، ١٩٨٠، ضمن كتاب **جماليات المكان**، ط٢، الدار البيضاء، دار عيون المقالات، الصفحات ٥٩-٨٢.

(٢) الفيصل، سمر روحي، ١٩٩٦، بناء المكان الروائي، الرواية السورية نموذجا، بحث منشور في **مجلة الموقف الأدبي**، ع٣٠٦. موقع المجلة على الشبكة العنكبوتية:
http://www.awu-dam.org/mokifadaby/306/mokf306-002.htm

ولا بد من الإشارة إلى أن المكان يظهر في النص بصور مختلفة؛ منها أن ينص عليه صراحة كأن يصف الروائي مكانا معيّنا، سوق أو بيت أو سهل، أو يمكن أن يشار إليه بدلالة اسمه كأسماء المدن، أو أسماء الجهات، أو الأسماء ذات الطبيعة الجغرافية؛ بحر وصحراء وبر وجبل وسهل... كما يمكن أن نصل إليه من خلال الرموز اللغوية الدالة عليه مثل هنا، هناك، أو فوق وتحت، أو غيرها.

أما تصنيف المكان في الدراسة النقدية، فقد ذهب فيه النقاد مذاهب، كلّ وفق منهجه، أو وفق ما يقتضيه النص المدروس، فمنهم من يصنفه حسب الأبعاد الهندسية: السعة والضيق، والرحابة والانكفساء، والعلو والارتفاع والانخفاض، أو حسب السلطة: عندي: وهو المكان الذي أمتلكه، وعند الآخرين: وهو المكان الذي يملكه الآخرون، والأماكن العامة وهي الأماكن التي ليس لأحد عليها سلطة إلا سلطة الدولة، والمكان اللامتناهي: وهو المكان الذي لا يخضع لسلطة أحد، فرد أو دولة، مثل الصحراء، وهي أماكن تمارس قهرها الخاص أو سلطتها الخاصة: قسوة الصحراء، أو جنون البحر[١].

وسيحاول الباحث أن يقرأ المكان في الروايات المدروسة، وفق الكيفية والكثافة التي ظهر فيها المكان، وعلاقة ذلك بـ (نمط) الرواية المدروسة، وعلاقة ذلك بالزمن في بعديه؛ الخارجي، والداخلي.

المكان في الرواية العربيّة في الأردن

تعدّدت صور المكان وأشكال ظهوره في الروايات الصادرة في الفترة المدروسة، وكان حضور المكان بوصفه مسرحًا للأحداث بارزًا، ولا يحتاج الباحث إلى أكثر من قراءة للرواية للوقوف على الأمكنة التي دارات فيها الأحداث، أو الأمكنة التي دارت فيها أحداث الحكاية في تخطيطها الأولي، أو في امتدادها في الزمن الطبيعي قبل أن تصبح نصّا. لكنّ هذه الروايات تتمايز في ما بينها، وتتخذ كلّ رواية آلياتها الخاصّة التي يظهر فيها المكان بصوره

(١) قاسم، سيزا، **مشكلة المكان الفني**، مرجع سابق، ص ٦١-٤٦.

الخاصّة، فقد ظهرت أماكن الطرد وأماكن الجذب، والأماكن المحايدة، كما ظهرت أماكن الفقر وأماكن الغنى، وظهرت الأماكن التاريخية، والأماكن الواقعية، وظهرت الأماكن ذات الأبعاد الاجتماعية، والاقتصادية، والأماكن الإيهامية، وتمايز الروائيون في تناول المكان، وبنائه، وزاوية النظر التي أظهروه من خلالها، وهذا أمر طبيعي، وطبيعيّ فيه أن لا نركن إلى منهج رياضي موحّد في تحليل المكان، أو وصفه، لأن فعل ذلك سيكون كمن يجمع متباينات ليحصل منها على حاصل جمع واحد؛ من هنا سيسير البحث في تناول الروايات واحدة بعد أخرى، كل رواية وخصوصيتها، وخصوصية الفضاء الذي تترسّمه.

أ- (زمن الخيول البيضاء): الفردوس لكي لا ننساه

إن الرواية التي أخذت على عاتقها أن تكون ذاكرة أجيال وأمّة، أخذت على عاتقها أن تكتب المكان الحقيقي، ترويه، وتبتعد عن التخييل المكاني الذي قد يؤدي إلى حرف الرواية إلى عوالم الذاتي في الوصف والتصوير، ومثل ذلك رواية إبراهيم نصرالله، التي اتخذت من قرية الهادية مكانا ومسرحًا أساسيًا لأحداثها، منها كان الانطلاق إلى المسرح الأوسع، فلسطين.

وتتأتى خصوصيّة رواية (زمن الخيول البيضاء) في أنها أرادت أن تنقل الذاكرة الجمعية، وليس الذاكرة الفردية تجاه الأمكنة، ويمكن تلمّس ملامح المكان وبنائه من خلال المدلول العام، أو ذلك الأثر الذي تتركه الرواية بعد قراءتها، لأن النسيج الروائي الحكائي فيها كان منحازًا إلى ذاكرة مزيجة، تختلط فيها الأرض بسكانها، وتختلط فيها الأزمنة بالأمكنة، في قضيّة، أو ثيمة أساسية هي الأرض، أو المكان، ولا شكّ أن بعض الإلماحات المكانية البارزة التي ظهرت في الرواية كانت ذاهبة إلى غاية غير غاية الوصف الجمالي، حيث نرى في الوصف، وهو من أشهر أساليب تقديم المكان، نرى فيه وصف المكان، وما يسرّبه لنا من أبعاد اجتماعية لمعطيات هذا الوصف، فهو يصف مضافة أبي سليم في القدس بقوله: "في الديوان الكبير جلس الرجال، كانت علامات النعمة واضحة:الكراسي الكبيرة، الصور المعلّقة على الحائط،

الأواني الزجاجية الموزعة بإتقان فوق الرفوف، وعلى الطاولات في الزوايا، المرآة الكبيرة، الفوانيس الغريبة وكؤوس الكريستال التي تلمح في خزانتها العسلية"[١]. ونحن لا نكتفي بالقول إن الوصف هنا جاء لبيان الحالة الاقتصادية لأبي سليم، فهو تاجر، وليس غريبًا أن يكون التاجر ميسور الحال، وإنّما نذهب إلى ما وراء ذلك، إلى أن أبا سليم يمثل مستوى اجتماعيًا عاش في فلسطين قبل النكبة، وهذا المستوى يعكس وجود مستويات أخرى، أي أنّ هناك حياة حضارية، ومدنية في فلسطين قبل سرقتها، أو سرقة بيوتها من أصحابها.

وهذا ما يمكن أن يقال حول وصف مدرسة الفرندز التي درس فيها محمود الحاج خالد:

" كان مدخلها العريض بأقواسه الثلاثة، يشكل شرفة كبيرة لطابقها الثاني، أما قرميدها الأحمر المنتصب على شكل هرمين صغيرين، فقد كان يمنحها هيبة كنيسة أكثر مما يمنحها شكل مدرسة، في حين بدت نوافذها المعتمة ذات الأقواس المطلّة من بين الجدران الحجريّة أكثر غموضًا من أي شيء رأوا من قبل"[٢]

وإذا كان الوصفان السابقان يمثلان البيت، والمدرسة ومستوى من مستويات الحياة في فلسطين، فإن الوصف الآتي يمثل دلالة أوسع من البيت، حيث نجد وصفًا لقرية الهادية الفلسطينية، والوصف هنا من وجهة نظر الغازي، أو من يمثل الغازي؛ فعن سبب اختيار الهادية لبناء الدير نقرأ:

" سألهم الحاج محمود: ولماذا الهادية بالذات؟ قال رئيسهم: وهل تعتقد أنها سميت باسمها صدفة؟ وأشار للسهل الممتد حتى حدود السماء، وقال: في مكان كهذا وصفاء كهذا، وامتداد لا يعيق البصر ولا البصيرة: يمكن أن يكون المرء أكثر قربًا من الله"[٣]

وإذا ما عرفنا أن الوصف هنا مقدّم من خوري، أو كاهن، جاء ليقترح بناء الدير في الهادية، فإننا نقف على وصف مزيج بين التقديس، والتوصيف

---

(١) نصرالله، **زمن الخيول البيضاء**، مصدر سابق، ص ١٠.
(٢) المصدر السابق، ص ٢١٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٦.

الجغرافي، فضلاً عن تقديمه رؤيا كلّية للمكان، الحقيق بأن يكون محط صراع. كما أننا نجد وصفًا آخر للدير، قد ينبئ بوظيفة أخرى له، عندما نقرأ: "اندفعت الهادية كلّها للعمل، حين تقرر البدء ببناء الدير، وبعد أقل من ثلاثة أشهر، كان يمكن أن يُشاهِد المرء ليلاً أضواء سبع قرى على الأقل تنتشر في السهول والتلال المحيطة بالقرية"(١) فالدير بارتفاعه، وإطلالته على سبع قرى يمكن أن يشكل وظيفة أخرى، هي وظيفة المراقبة والاستطلاع إذا ما عرفنا أن الدير المذكور سوف يسرق أرض الهادية وأراضي القرى الأخرى.

ومن الوصف ذي الكثافة العالية، نرى كيف يجيّر الزمن في رسم معالم المكان، إذ إننا عندما نقرأ عن أثر رحيل الحمامة في خالد:

"كامتداد السهل الذي اخضرّ واصفرّ ثلاث دورات، وأحرقته الشمس وأغرقه المطر ثلاث دورات، وامتلأ بالزارعين والحاصدين ثلاث دورات، وامتلأ بغنائهم وصدى ضحكاتهم حول البيادر، امتلأ بالقطعان وضجيج السّوق مئة مرّة"(٢)

فنحن هنا لا نقرأ مرور الزمان، وإنما نقرأ خصب المكان، وامتلاءه بالحياة: اخضر، واصفرّ والمطر، والزارعين والحاصدين، والغناء، والضحكات، والقطعان، والسوق... أي أن السهل الموصوف يسرّب إلى المتلقي مكانًا دافئًا، وحميمًا مع كون الموضوع حزيّنا، والكثافة نفسها نستطيع أن نشقها في وصف سوق الهادية(٣).

ومثل هذا التسريب لجماليات المكان، من خلال تأثيثه بالحركة، والحياة نقرؤه أيضا في موقف آخر، ذلك أنه عندما يصف صوت إطلاق الهبّاب النار على حصانه لأنه تعثر ثلاث مرات، يسرّب إلينا جمال المكان وامتلاءه أيضا، فنقرأ:

---

(١) نصرالله، المصدر السابق، ص ٢٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٣) المصدر انفسه، ص ١٦٥.

" دوّى الصوت قويّا بين الجبال، لكنّ رف الطيور الذي يستحم بفرح في المياه المتجمّعة حول حافة البئر لم يعر صرخته انتباها"(١)

ومع الهبّاب نفسه في مسيرة نرى امتداد المكان:

"بعد تجاوزه لقمة التل ألقى نظرة باتجاه الغرب، فرأى البحر أزرق واضحًا، تمتد بلا نهاية قربه مئات البيارات، وفي الجهة المقابلة، بعيدا، لم يكن بيته قد لاح، كان الانحدار سهلا"(٢).

وبعد قتل العزيزة زوجها عبدالمجيد ثأرا لأخويها كان يمكن أن يقول انتشر الخبر في كل القرى، لكنه قال:

" لم يكد اليوم ينتهي، حتى كان الخبر يجتاح القرى كلّها؛ صرفند، تل الصافي، عجّور، بيت جمال، زكرين، زكريّا، البريج، صميل، عرطوف، بيت جبرين، الدوايمة، دورا، القبية، عسقلان، مرورا بالظاهرية وبيت حنون وعراق سويدان، وقد أكد كثير من الناس أنهم عرفوا بما جرى في الخليل ونابلس والقدس"(٣). ونرى في ذكر الأمكنة هنا أكثر من مجرّد الذكر، إذ يتعدّاه ذلك إلى التوثيق، وتخصيب النص بالحضور الحقيقي لأسماء القرى الفلسطينية، ومثل هذا يمكن أن نقوله حول الحديث عن يافا، عندما يصف حال محمود في يافا: " كان سعيدا بيافا والحياة فيها، إذ فجأة وجد نفسه في مكان لا ينقصه فيه شيء، فهناك المقاهي والمسارح والأندية الثقافية والفنانون الكبار الذين كانوا يقيمون حفلاتهم ويقدّمون مسرحياتهم وشهرتهم تملأ الدنيا من يوسف وهبي... كانت هناك دور السينما التي لا تتوقف عن عرض أحدث الأفلام وأجملها، لكنّ المفضّلة لديه منها كانت سينما الحمراء في مدخل حي النزهة"(٤)، ونخلص من هذا إلى أنّ فنيّة بناء المكان في رواية الذاكرة الشعبية، أو الرواية التوثيقية، تأتي منسجمة مع ثيمة الرواية، التي رأينا أن من غاياتها في هذا النص تسريب الدفء إلى القارئ، وهو ما ينسجم مع ما أشرنا إليه في معرض مناقشة رأي باشلار في وصف المكان، فالمجال مفتوح أمام المتلقي

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٠.
(٢) نصر الله، المصدر السابق ، ص ٥١.
(٣) المصدر نفسه ، ص١٥٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

لكي يصنع أو يستشعر الدفء الخاص به، ويعلّق القراءة ليترسّم معالم البيت المفقود، ومن هنا نفسّر غياب اللوحات الوصفية الباردة من النص، وغياب التأمّل الجمالي المشبع بالكثافة الأسلوبية لصالح التركيز على عنصر الحركة المخصّب بالوصف التشويقي.

ب ـ (خارج الجسد): هنا وهناك، وشرق وغرب

تمثّل رواية خارج الجسد رواية المكان المؤدلج وفق المعادلة المكرّرة؛ شرق وغرب، غير أن الأدلجة هنا ذاهبة باتجاه تمجيد الغرب، بوصفه ملاذ الحرية وموئلها، وطعن الشرق بوصفه موئل البطريركية، والتخلف، والاستبداد الاجتماعي والسياسي، ومن هنا سارت الرواية في مسارين متعاضدين في تجلية المكان الروائي، إذ إنّ ثمة مكانا لأحداث الرواية، يتوزّع بين الأردن، حيث عاشت البطلة حياتها الأولى حتى مرحلة الجامعة، والمكان الآخر اسكتلندا حيث عاشت البطلة بقية حياتها، وقد تأطّر المكانان بالثيمة الأساسية في الرواية، فالشرق الموحش، القاسي، البطريركي المفعم بالاستبداد، جعل المكان أكثر وحشة، فيما الغرب، المنفتح، المؤنس، الذي يمارس فيه الإنسان حريته وفق القوانين التي تمنع التسلط الأسري، والأبوي بخاصّة، جعل المكان هناك أليفًا.

غير أنّ المكان الشرقي في الرواية، وهو مرتع طفولة البطلة منى، نجد فيه مكانين، مكان الحنين والدفء الأول، ومكان الطرد والكره، في الأول نعود مع البطلة إلى ما قبل بلوغها، وإلى ما قبل انتقال العائلة إلى البيت الإسمنتي الذي بناه الوالد بعد سنوات اغترابه في الخليج. في المكان الأول ثمّة دفء وحيادية في الوصف، حيث يصف السارد البيت القديم للعائلة: " يتكون بيت العائلة من غرف صغيرة متلاصقة تمتد على جانبي مربّع؛ تقع على واحد من أضلاعه حجرة مغلقة معظم الوقت، لا يدخلها إلا الضيوف الغرباء، هي نفسها الغرفة التي تم زواج أم وأبو منصور فيها، وكان يشاركهما ليلتهما الأولى بقرة من أبقار العجوز وشوالات القمح. إلى جوارها حجرة لمعيشة عائلة الجد، ومطبخ صغير على ضلع آخر تقع حجرة عائلة سالم التي يسكنها مع زوجته وابنته. وإلى جوارها حجرة عامر وزوجته. في الطرف الأقصى

حجرة عائلة أبو منصور التي تسكنها أم منصور وولدها وبناتها الثلاث. على الضلع الثالث للمربع، تقع حجرة صغيرة (خشة) كانت مخزنًا للطحين والبرغل والعدس والفرن "والكوارات"، يلاصقها حمام مشترك، وبمحاذاته يقع "الخان" كبير الحجم، الذي يضم أبقار الحجة والتبن والعجول الصغيرة. على المضلع الرابع تقع "صيرة" الحيوانات التي تضم العنزة الشامية والحمار وفرس الجج والدجاج والصيصان والديك الحبشي بالإضافة إلى الأبقار نهارا. قريبا من مدخل المنزل تقع بئر الماء. أمام كل حجرة عريشة تستخدمها العوائل للسهر وتناول الطعام في أيام الصيف. يأكل ويشرب ويلعب وينام الجميع دون خصوصية أو استقلالية أو مسافات"[١] وبطول هذا الاقتباس أردت الوقوف على أمرين: الأول هو ذلك التناقض في الوصف، ففي البداية يمكن أن يتسرّب دفء ما من خلال حميمية تعالق الغرف داخل الحوش الكبير، لكنّ السارد سيصف هذا الحوش بانعدام الخصوصية، أو الاستقلالية. والأمر الثاني الوقوف على ارتجال البناء الهندسي للمكان، إذ لم أستطع مع الوصف أن أتخيّل البيت أو الحوش، وكيف تتوزّع الغرف فيه، وكيف يمكن للصيرة أن تكون، وهي حوش آخر في الحوش، كما لم أفهم وجود (العنز الشامية) مع الحمار والفرس، بينما الأبقار في الداخل مع التبن؟ وارتباك الوصف يعكس ارتباك الذاكرة التي تصف، وهو ما يرجّح تماهي السارد بالمؤلف في مثل هذه المقاطع الوصفية.

وخارج الحوش الموصوف سابقًا نجد" حقول القمح والعدس... بنات وأولاد، صغار وكبار، يركضون في مساحات عالم رحب مفتوح واسع الأفق... عرس أي فتاة هو عرس القرية. موت فرد هو حزن عام... البيادر الخضراء تعرفها أقدامهم.."[٢].

وهنا نستكمل لوحة السرد المتعاطف مع الطفولة، والحنين إلى حوش الطفولة الذي سيسرقه البيت الجديد؛ فمن هذا الفضاء، وهذه الذاكرة الأليفة يسير السارد إلى البيت الجديد: " انتقلت عائلته من البيت الطيني إلى بيت إسمنتي حديث، ومن بيت الغرفة الواحدة إلى بيت تعدّدت حجراته وممراته.

---

(١) بطاينة، **خارج الجسد**، مصدر سابق، ص ١٥-١٦.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦.

بـدلا مـن سـاحة المنـزل القـديم أصـبحت للعائلـة برنـدة محاطـة بالزجـاج وأحـواض أزهـار... جسـدي أصـبح جسـد فتـاة بالغـة...لـم أعـد أعـرف الحقـول ولا الوجـوه ولا الهـواء ولا روائـح الشـجر.. أعـرف الحيطـان المرتفعـة النظيفـة الخاليـة مـن رائحـة الطبيعـة. حيطـان مليئـة بالصـور واللوحـات الجامـدة الهامـدة ... أعـرف العشـب الأخضـر الـذي أحـاط بالبيـت لكـن لا حيـاة فيـه ولا رائحـة"[١]، وهـذا الفضـاء الجديـد هـو الـذي سـيكون فضـاء الشـرقكلّـه، وهـو الـذي سيصـبح (الهنـاك) المنبـوذ، الـذي تقرر البطلة العودة إليه:

" لأدقّ مسـماري فـي حـائط المـوت الـذي اسـتهلكني سـنوات"[٢]، كمـا أنـه هـو الـذاكرة المـرّة المنبـوذة البعيـدة بعـد أن تـألف البطلـة اسـكتلندا، فتقـول فـي إجابتهـا عـن سـؤال سـتيوارت لهـا: هـل تقـاوم النسـاء المسـلمات والعربيـات القتـل: "كيف تقاوم نساء القتل، والنساء هناك لسن إلا شرا لا بدّ منه؟"[٣].

ولعلّنـا نقـرأ فـي مـا سـبق أنّ تحـوّل المكـان مـن الألفـة إلـى القسـوة إلـى النبـذ قـد ترافـق مـع الحيـاة التـي عاشـتها البطلـة، وهـو مـا يعكـس المنظـور الواحـد الـذي سـيطر علـى الروايـة، فالشـرق الـذي تصـفه البطلـة، والسـارد، وينبذانـه، لـيس سـيّئا وقاسيًا في كل الأنظار، إذ لا بدّ أن يكون فيه سعداء به، لهم رأيهم.

والملاحظـة الأخـرى، هـي مـا يعـود بنـا إلـى بدايـة هـذا الفصـل، وحـديثنا عـن تعـالق الزمـان والمكـان، فالوصـف الـذي قدّمـه السـارد للمكـان، قـد خضـع لسـطوة الـزمن، الـزمن الخـاص بالسـارد، وانتقلنـا مـن بلاهـة الطفولـة إلـى قسـوة البلوغ والمراهقة، إلى النبذ بعد خروج البطل على مقيّدات المكان.

وإذا كانـت معطيـات البيـت، والقريـة، والبلـد (الأردن) تشـكل فـي المجمـل ممـا سـبق بنيـة لا تعـاطف، فـإن المكـان الجديـد سـيأخذ جمـال الوصـف، وبنيـة التعـاطف الجليّـة، فـي انتصـار السـارد والثيمـة للغـرب، كمـا أسـلفنا فـي الفصـلين السـابقين، ففـي وصـف أدنبـرة، حيـث تسـكن أم الحبيـب سـتيوارت، نقـرأ: " أي دهشـة وأي جمـال، وأي سـحر، يسـكن هـذه المدينـة ويسـكننا، كأننـا نعـيش فـي عـالم

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ١٧.
(٢) المصدر السابق ، ص ٣٩٥.
(٣) المصدر السابق، ص ٣٧٨.

يجدد عهده مع الألق. من بعيد تتعانق أعالي البنايات القديمة والقلاع الشامخة ويزهو البرلمان الاسكتلندي الجديد وكاتدرائية"سينت جايلز" و"سكوت مونيمنت" فيزداد سحر القديم ويتناغم مع دهشة الجديد، حضنتنا أضواء براقة... أحتسي رائحة المكان مع الألوان والخشب والسجاد ... المدينة الفاتنة تنثر سحرها المتوارث من أيام النورمانديين، وتختم سنتها بفتنة احتفالية لا يماثلها فتنة"[1]. ولا نحتاج هنا إلى شرح الفتنة والتعاطف مع المكان اللذين يجلّلان الوصف، فالفتنة متوارثة، والاحتفالات فتنة جمالية، والشموخ في البناء... وذلك الإعجاب الذي يتسرّب إلينا من خلال القراءة، والأهم من هذا كلّه تحول المكان الآخر، إلى (هنا)، وتحول مكان الولادة والطفولة إلى (هناك)، مما يرجّح ما ذهبنا إليه في تناول هذه الرواية في الفصلين الأول والثاني.

ج ـ (تراب الغريب): الحياة كمقبرة

تتميّز رواية (تراب الغريب) في القدرة الإيهامية التي تصنعها، ويتميّز الوقوف على المكان فيها بانسجامه مع الثيمة المسيطرة فيها، في الانتقال بين الحياة والموت، حيث نجد فضاءين تتحرّك فيهما الشخصيات، هما فضاء القبر وعلاماته، وفضاء الحياة التي تشبه القبور الحيّة بمعاناة الشخصيّات فيها.

وإذ تفتتح الرواية بعبارة "هذا قبري" ويكون الحديث المنقول بعد ذلك على لسان ثريا التي قتلت مرّات، المرّة الأولى عندما زوّجت بمن لا تحب، والمرّة الثانية عندما رحّلت إلى القدس لإبعادها عن أهلها وسكنها، والمرة الثالثة عندما دس لها عمّها السم في الدير فماتت، وعندما يكون افتتاح الرواية بهذه العبارة، فإن ذلك يكون إيذانا بالافتتاح بالقبور، والأفق الذي تدور فيه الرواية، فيمتزج المكان بالزمان في وقفات وصفيّة شعرية، موغلة بالانزياح عن مألوف لغة الرواية، إذ تأتي الوقفة الوصفية: " حجارة منكوّمة ترك السحاب عليها بقايا بكائه الطويل، القطرات ترتج منزلقة الواحدة تلو الأخرى، والأعشاب الشتائية تطل من بين الشقوق والحواف، أشواك من الصيف البائد ألان حرباتها كانون المتعافي، العتمة تتسرب بين مسام الرجوم المبعثرة

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، بتصرف باختصار من الصفحات ٤١٤-٤١٦.

وتستكين في أعماقي..."(١) ومن خلال هذه الوقفة الوصفية نستطيع الحديث عن التوريط الجمالي المترتب على غياب اللغة التقريرية، وبروز اللغة الشعرية المتكئة على الانزياح؛ حيث يشغل التأمّل في الصورة الشعرية التلقي عن صدقيّة الوصف، أو محاسبة دقّته، فضلا عن الظلال التي يسرّبها إلى النفس، والدفء الذي يفتح آفاقه للإحساس بالنص.

ولنا أن نقف مع مشهد مكاني آخر في هذه الرواية، لنرى قدرة اللغة الشعرية على تجلية العلاقة بين الزمان والمكان، وتسريب الإحساس الجمالي في لحظات قد تكون حزينة وقد تكون مفرحة، يقول في وصف عمان في الصيف:

" يشتعل النهار تمامًا ساعة الظهيرة، مقود السيارة خارج من فرن الصيف، السيارة تقف ذليلة على الرصيف، المارة يتهالكون مقاومين الانصهار، والدخان يتصاعد من أدمغتهم التي أنهكها العمل، والأشجار التي أعلنت عن حدائق منزلية ضيقة، نكست رؤوسها في الهجير مستجدية نسمة هواء لا تأتي، صيف عمّان مزعج كشتائها..."(٢) ، فهذه القطعة الوصفية المتحرّكة يمكن أن تقال بشكل آخر، ذلك أنّ مادتها اللغوية كفيلة بصنع قطعة مبهجة ذاهبة في القبول لا النفور، إذ تأتلف الفقرة من كلمات(ظهيرة، رصيف، مارّة، العمل، الأشجار، حدائق، هواء)، لكنّ الصوغ قد جعلها قطعة تتعاطف مع الواصف/السارد، وتنقّلنا في مشاعره، ليوصلنا إلى قراره، أو رؤياه (مزعج كشتائها).

ولنا أن نتأمّل الوصف الآتي الذي يدلّل على ما ذهبنا إليه في، فهو يصف ما يمكن أن يكون مبهجا باعثا على التأمّل الجمالي المتعاطف، بصفات مُزاحة إلى أفق التأمّل الفكري، أو النفسي، يقول:

---

(١) البراري، **تراب الغريب**، مصدر سابق، ص ١٣-١٤.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦.

" أضواء المدينة مثل منات الأعين التي تترقبني، إنها وحشة الاكتظاظ، تمامًا كوحشة قبر في قفر خال وناء"(١)

كيف يمكن أن يكون الاكتظاظ موحشًا لولا تسرّبه من نفس تستشعر الوحشة أينما حلّت، لأن الوحشة الحقيقية هي وحشة الحياة، بقلقها الموجع الذي يستوي فيه الموت والحياة، عندما ينظر إليها من زاوية نظر تتجاوز الاستغراق في التفاصيل، فيكون الإنسان في الأرض إما ميتا، وإما في طريقه إلى الموت، مستغرقًا في هذا التوصيف إلى الحد الذي يحيل الحي إلى ميت متنقل.

كلّ هذا سينقلنا إلى الحديث عن تلوين المكان بذاكرة الفقد، وذاكرة الإنسان الذي يراه؛ فالسارد يرى إلى المكان، ويقول ما في نفسه، وليس أكثر من المشهد الآتي تدليلا على قصديّة الوعي، إذ نقرأ في وصف المكان الذي يحتضن بار (الشرق):

"بار (أبو أحمد) يمسك بقاع المدينة من خاصرته، شعبيته العالية تجعله قريبا من النفس المسكونة بالعتاقة والحذر، نقطع الشارع الرئيسي تاركين خلف ظهورنا شرفة مقهى السنترال المهجورة مثل امرأة استهلكها الإخلاص والانتظار،امرأة معلّقة على مشجب ذاكرة ما، ننزلق في زقاق يشكو تزاحم روائح محلات السمك واللحوم المجمّدة، والمطاعم التي لا تتسع لزبائنها الجوعى، فيتكفّل الزقاق بهم واقفين، لحين قضمهم سندويشات الفلافل الساخنة بالسلطة... نعبر كلّ ذلك دون مراجعة، فسرعان ما تلتوي خطواتنا صوب درجات بار المشرق الشهير بـ (أبو أحمد) محاذرين معاكسة الدرجات المحطّمة الطاعنة حدّ التجاعيد"(٢)

ففي هذه القطعة نرى الشرفة عجوزًا أنهكها الإخلاص والانتظار، نرى الدرجات المُصعدات إلى البار محطّمة بالتجاعيد، فنصير أمام شيخوخة المكان، لا أمام عراقته، ولا يخفى الفرق بين العراقة والشيخوخة؛ إذ توحي

---

(١) البراري، المصدر السابق ، ص١٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٠.

الأولى بالصلابة والقوّة في مواجهة الزمن، والثانية بالخضوع إلى قوّة الزمن واقتراب الموت.

وربّما يتجلّى الوعي الموجّه إلى المكان في رؤية الأشياء الباعثة على الإحساس بالجمال والطمأنينة، باعثة على الحزن، ولنقرأ المقطع الآتي لجالس على قمّة تل مشرف، في منطقة من أجمل مناطق جبال البلقاء:

"كلّما جلست على تل الحسباني خشيت أن أمدّ إصبعي حتّى لا أخدش السماء، الجهات الأربع تتجمّع على إصبعي، الكهوف أفواه متسعة بلا صراخ، والجروف الغربيّة تتحرك وكأنّ الأرض تتنفّس من هنا"[١].

إذ ثمّة هبوط جمالي حاد نستشعره في الانتقال من قرب السماء، ورهافتها، وعلوّ المكان بما يجعل الجهات الأربع تتجمّع على الإصبع، إلى الكهوف التي نراها أفواها لا تقوى على الصراخ، وتصير الجروف، والأخاديد أوردة تنفّس، كأنه في وقوفه على تل الحسباني واقف على رأس إنسان.

وإذ يختار السارد من عمان سوق الحرامية، أو الجورة، فإنما ينفذ من خلال الباعث على الحياة وصخبها إلى الباعث على تأمّل لعبتها، ونقصها الجمالي، ونقرأ:

قلت لها إلى أين...قالت إلى حيث تأخذنا الطريق... سرنا بمحاذاة سوق الحرامية أو (الجورة) كما يحلو للبعض أن يسمّيه... وعمّت الضوضاء فضاء الوادي المحاصر بالجبال المكسوّة بالمنازل والعمارات القديمة..كانت تستجيب إلى أصحاب البسطات بالاطلاع على ما يعرضونه من خردوات غير متجانسة وبعض الأجهزة التي يشاع أنها مسروقة من منازل ما زالت تدفع باقي أقساط ثمنها باستياء"[٢]

فالوادي محاصر بجبال، والجبال مكسوّة بالمنازل والعمارات القديمة، في تشييء للإنسان، فضلاً عن كون مادة الظفر والحياة هنا، الأشياء المسروقة، هي مادة الاستياء والنقص في مكان آخر، حيث يباع في الجورة

---

(١) البراري، المصدر السابق، ص ٢٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٩.

جهاز كهربائي يعاني صاحبه الذي سرق منه ما يعاني من سداد أقساط جهاز لم يعد موجودًا.

ولا تختلف سطوة الزمن، وسطوة الإنسان الذي يقتات من ألم الآخرين، كما في الفقرات السابقة، عن سطوة الحرب، وفعلها المدمّر، عندما يموت والد نسرين في حرب هو ليس من جناتها، ولا من أبطالها، ولا من المشاركين فيها، ويصبح بيته قبرًا له[1]؛ لأن الحرب في بيروت لم تسمح بدفنه في المقبرة، وكذا الأمر في بيت أم عبدالله الكويتية التي فقدت أبناءها، نتيجة اللعب مع الحرب التي لا ترحم، ثمّ دفنتهم في فناء بيتها الخلفي[2]. وإذ يتنوّع المكان في رواية (تراب الغريب)، بين المدينة والقرية، والصحراء والمناطق الخصبة، وتتعدد المدن والأماكن فيه من الكويت إلى عمان إلى بيروت إلى أستراليا، فإنّ كلّ ذلك للإيهام بالمكانية الحقيقية، لنقل الثيمة التي تسيطر على الرواية، ويصير فيها المكان تجلّيًا من تجلّيات الموت، أو مكانًا محتملاً لقبر محتمل.

د ـ (أوراق معبد الكتبا): إعادة اكتشاف البناة

في رواية (أوراق معبد الكتبا)يتخذ بناء المكان دورًا إيهاميًّا ضروريًّا؛ ذلك أن المكان المعروف عن الأنباط هو البترا، البترا المعلّقة برقبة القادة المعروفين، المبني إنشاؤها للمجهول، ومن هنا تأتي ثيمة الرواية التي تسهم في حبك المكان، والمكان هنا لا يوحي بالأمكنة المعروفة، وإنما بأمكنة افتراضية، يتكئ منشؤها على التاريخ، ويكمل حلقاته الاجتماعية المفقودة كما أشرنا في الفصل السابق، ومن هنا يأخذ المكان خصوصيته في بناء الرواية، إذ يؤدي وظيفة الإيهام، ووظيفة البناء الافتراضي، أو المحتمل، حيث نقرأ في الرواية أوصافا لبيوت في البترا، وفي مادبا لا تنطبق على المعروف من أوصاف البيوت في خبراتنا الخاصة التي يشاركنا بها المؤلف، كما نقرأ فيها انسجامها مع المادة الحجرية التي إنشئت منها البترا، فهو عندما يصف البيت

---

(١) البراري، المصدر السابق، ص ١٤٣-١٤٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨٩.

المادبي الذي نزله سفيان في سفارته العسكرية، إنما يبني بيّا افتراضيًا، ويؤثثه بالحياة المفترضة، ونقرأ عن هذا البيت: "المنزل ذو حجرتين، واحدة كبيرة مدورّة، والثانية مستطيلة الشكل بينهما معبر صغير مغطى بحصير... هذا البيت من بقايا البيوت التي بناها عماد قسطو...ليس فيه ميزات تذكر سوى باب خشبي عريض، محروس بنقش غصن دالية وأفعى على قنطرته الحجرية... في الداخل هناك دكة عريضة في صدر الغرفة المستطيلة فرش عليها جلد ابن آوى... وقطعتا خشب مستطيلتان عرفت أنهما تستخدمان سريرين، وهناك في الزاوية خيط من البراغيث يتسلق لوح الخشب... وفي الغرفة الدائرية لا يوجد شيء على الأرض سوى زير ماء، وموقد فوقه كوة سوداء، ودكة نصف دائرية تنتهي بثقب في اسفل الجدار لتصريف المياه إلى الخارج... السقف ينبعج إلى الأعلى، وتتدلّى منه جدائل بصل وثوم، وحزم أعشاب يابسة، وقلائد باميا مجففة، وخلف الباب علقت قطعة نحاس صغيرة منقوش عليها رسم الربّة أترعتا، وتتدلى عليها عنكبوت ترفو نيسجها.."[1].

وفي البترا نجد الإشارات المتناثرة التي تحاول ملء الفراغ في المكان النبطي العجيب، وهنا وهناك تستكمل الرواية فضاءها، ومن مجموع الإشارات المكانية نستطيع أن نرسم الفضاء المكاني للبترا مليئًا بحركة الناس فيه، ولنا أن نتأمّل هذه الإشارة المكانية تدليلا على هذا، تقول أليسار في يومياتها:"رحت أهبط درج المطهر ببطء شديد، وعبرت درب النحاسين إلى السوق، كانت رائحة الفحم المطفأ عالقة في الجو. ورائحة الحديد تنز من خلف أبواب الحدادين المغلقة. رحت أسير من شارع إلى شارع، وحين وصلت المعبد الكبير كنت متعبًا، لذلك جلست عند النار المقدسة، وصرت ألاعب اللهب براحة يدي"[2].

وإذ تتناثر إشارات المكان، الخاص والعام، في الرواية، فإن ذلك لن يكفي لتفسير المكان المعجب، ومن هنا ينقل الروائي الحيرة إلى شخصية نسرو ابن سفيان، ونقرأ على لسانه: "لقد فكرت كثيراً في هذه المدينة العجيبة، هناك من يقول: إن الجن أقاموا هذه المدينة ووهبوها للإنس، وهناك من قال:

(١) غرايبة، **أوراق معبد الكتبا**، مصدر سابق، ص ٩٥-٩٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٦.

بناها العمالقة العماليق، وأورثوها للأنباط النماريد... لكن السر يا أليسار هو أن هذه المدينة العظيمة بنتها الأحلام الكبيرة، الأحلام يا أليسار هي موقظة الهمم، ومشعلة الإلهام ... في سالف الأيام لما استوطن نبطو والجدة بترا هذا السيق المذهل حاملين حجرهما المقدس، كانا يحلمان بكهف كبير يليق أن يكون معبدا لـ (ذو الشرى)، ولما شبّ حفيدهما فالق الحجر، لم يركع أمام ذو الشرى خشية منه، بل خشية من هذه الرواسي التي تحيط بكهفهم المذهل... تبدّت له التشكيلات الصخرية الهائلة بشراً، وحيوانات، وبيوتاً، وقوافل وأسواقا، فشحذ فأسه وراح يقشر الصّخر عنها، ونهض الأنباط من حوله ينحتون الجبل ويسكنون، ويزينون الحجارة ويبيعون، فنمت قرية سلع، وازدهرت حتى قال الناس مبهورين: في سالع يصنعون من الحجارة خبزًا" [1] ويستمر السرد في التنقل إلى أن أصبحت الرّقيم، ثم أصبحت بترا، ليصل إلى السر وهو البحث عن الخلود، الحلم الذي يراود الأنباط من "الحارث الرابع إلى أصغر حمّال في السوق"، وهو الخلود الذي يراه سفيان في الكتابة، وأترعتا في دور اللات، وربايل في الماء، وأنعم في بناء الصرح، وزلف بالعلاج ، وسولار في التجارة، وكلاوبا وناوند في الفن، والنقاشون في النقش، ليصل إلى قفلة التفسير:

" سر بترا ليس المال ولا الكلمة ولا الفن ولا الماء ولا العمارة ولا الحجارة ولا الانتصارات ولا البلسم ولا الخزنة.. سرّها الحلم" [2].

فالمكان يظلّ معضلة الرواية التي تحتاج إلى تفسير، وما هو أبعد من التفسير، إلى تحميل المكان المعجب رؤيا المؤلف على لسان سارد من سرّاد تناوبوا في استكمال الرواية، لتكون أوراقا بين يدي أليسار تودعها التاريخ، ليأتي الروائي وينفض الغبار عنها.

أما المكان الذي شكل مسرح الرواية، فهو الحلم الذي راود الحارث الرابع في بناء دولة عربية قويّة، تمتد من المتوسط إلى الصحراء، وهو حلم

---

(١) غرايبة، المصدر السابق، ص ٢٠٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٠٩.

افتراضي، نستطيع أنّ نحمّله إلى الزمن الذي كتبت فيه الرواية، وحاجة الامة إلى دولة عربية قويّة.

هـ ـ (دفاتر الطوفان): المكان في صباه

يأخذ المكان في (دفاتر الطوفان) أهميته من كونه مستهدفًا بالتدوين والتأريخ، فالرواية تفتح (دفاتر الطوفان) الذي حدث في مدينة عمّان، وتستجلي ماقبله، من خلال سرد الأشياء والناس، وتحاول أن تترسّم تشكل المكان العمّاني، وهي من هذه الزاوية رواية مكان، أو قصّة مكان، وقارئ الرواية واجد فيها هذا، وربّما واجد فيها ما يمكن أن نقول إنه قصّة مدينة، لكن هذا المكان لم يأخذ ذلك البعد التخييلي، بل قيّدته المراجعة التدوينية، والتحكيك المستند إلى المدوّنة الوثائقيّة لمدينة عمّان، لذا فإن غياب التخييل قد أبعد النزع الفني في تناول المكان، لصالح النزوع التوثيقي، وغاب التأمّل في المكان نفسه، لا في سكانه، وهو التأمّل الذي كان يمكن أن يحمل رؤية ما، قد نستشفّها، أو نقرؤها، لكنّ هذا لم يحدث، لأن الرواية أحاديّة الرؤية، تنظر إلى عمّان من زاوية واحدة، هي زاوية الروائي الذي يريد أن يؤرخ للمكان من خلال ناسه وأشيائه، وإن تعدّدت الأمكنة من دكاكين وبيوت وشوارع ومزارع وقرى محيطة... فإنّ هذا التعدد لم يخرجها من طابعها التوثيقي المشوب ببعض الإلماحات اللغوية التي تعود إلى السارد، ولا تجعل دفء المكان قادرًا على الانتقال إلى المتلقي، لبعد المسافة بين المكان والذات الكاتبة، في رواية أخذت على عاتقها أن تجعل مسافة بين السارد وسرده.

ولعلّ في تلك المسافة ما يحفز على حيل سردية تتكفل بالمكان بعد انشغال السرد بالناس والأشياء، وأجلى هذه الحيل السردية، حيلة حديث الرحالة، الذي جاء كأنه استكمال للناقص في فضاء المكان المؤرّخ له، ويأتي الحديث المطول لذلك الرحّالة عن عمان، فنقرأ

" أنا عبدالله، سيف الدين الغساني...لعلّي حللت فيها وقد أدركتني شيخوخة العمر... تلك الجبال الراسخة المحروسة بالقلعة، هي الجنة، حلم الأسير بالحرية، والغريق بالبرية، والجائع بالسنبلة، والمؤمن بالوسيلة والفضيلة... شرّقت وغرّبت ثمّ أنخت الروح عند سفح الجبل، وقلت اقبليني يا

عمّان، يا فيلادلفيا العتيقة... عمّديني كما المسيح في طاهر أردانك"[١]. ثمّ يسرد الرحّالة قصّة عمان سردًا مشوبًا بالوصف الغنائي، فيمرّ على تاريخها زمن العمونيين، وأبراج حراستها، واسمها القديم، وموقعها في المدن العشر، الديكابوليس، وآثار الرومان فيها، وتسمياتها العامية، وحديث الرحالة السابقين عنها، وحياة الناس فيها، وآثار السابقين المميزة مثل سبيل الحوريات، ومكانة تايكي فيها، وبقيّة الآثار التي تحيطها، مثل الرّقيم وغيره، وينقل من هنا وهناك من أحاديث الرحالة عن عمّان وسيلها وينابيعها، وحلّ الناس، من بدو وشركاسة، وترحّلهم حولها، ثمّ تطورها في عهد الدولة الأردنية الحديثة، وشرائها المساكن الطينية من أجل تطويرها، ثمّ توافد المهاجرين إليها، وإعمارها، وتشكل المجتمع فيها، وعاداتهم الاجتماعية، وأسواقهم، والبنوك في عمان، والماخور الذي كان في شارع السرور، إلى أن يصل إلى خلاصته " أهل عمان القادمون من كل مرافئ الدنيا، يتباينون في مشاربهم ومطاعمهم، يتوافقون في أحلامهم ومطامحهم، ولعمري لم أر في بقعة من الكون أمة تحلم حلمًا واحدًا لا يريم إلا على هذه البقعة العجاب، كأنما الهارب من بطش الفرنجة في سوريا يحلم بحضن دافئ رؤوم، وليل لا خوف فيه ولا كدر، وكأنما القادم من اضطراب الحال، وعجائب الأحوال في بغداد، يحلم بمستقر آمن على ضفاف سيل منسي، لا هو بالغني كدجلة، ولا بالسخي كالفرات"[٢]. ثمّ يمضي هذا الرحالة في حديثه عن المكان والسكان، جاعلاً من عمّان مدينة الحلم، التي يتقاسم فيها الناس العيش والسكينة دون اعتبار لدين أو عرق أو مذهب، ثمّ يسرد تاريخ عمان ويلخّص ما جاء في الروايات من أحداث وأحوال شخصيات.

ويمكن القول بعد هذا العرض أن هذه الرواية قد استسلمت للسورق، فصارت عناصرها رهينة التواريخ المكتوبة، والأوراق التي اطّلع عليها الروائي، وخسرت جماليات المكان الفنية، ولم تستطع بناء مكان تخييلي قادر على تسريب الحنين إليه، فضلاً عن الأخطاء الفنية التي نجدها في حديث الرحالة الورع التقي العابد عن تايكي بوصفها ربّة الفصول وحارسة عمان، أو

(١) خريس، **دفاتر الطوفان**، مصدر سابق، ص٢٣٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٣-٢٥٤.

حديثه بعد أن أخبرنا أنه أقام في عمان بلغة رحالة لا لغة مقيم، إذ ارتهن السرد إلى لغة الرحّالة فتكلم المقيم في المكان بلغة الراحل.

و ـ (أرض اليمبوس): أمكنتي

المكان في رواية (أرض اليمبوس) يأخذ الحميمية والدفء من قربه من ذات السارد، ولا يشكل نتوءًا بارزًا في سبك الرواية إذ يجيء مختلطًا بالتذكر والحنين، ذلك أنّ هذه الرواية تقع بين ما هو السيرة الذاتية، وفق الميثاق السردي، والرواية، وهو ما يقارب ما سمّاه توماس كليرك بالتخييل الذاتي(١)، وسمّاه عبدالله إبراهيم السيرة الروائية حيث "يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي "السيرة الروائية".لا يفارق الراوي مرويه، لا يجافيه، لا يتنكر له إنما يتماهى معه يصوغه ويعيد انتاجه طبقًا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة"(٢)، والعلامات التي ترد في الرواية للمطابقة بين الروائي والراوي كثيرة في النص، وهي ليست مدار البحث هنا، وقد أشرنا إليها في الفصل الأول من هذه الدراسة، لكنّ المهم هنا هو ثيمة الرواية وعلاقتها ببناء المكان، إذ إننا في هذا النوع من السرسنجد التعالق مع المكان ينحو منحى تصويريًا، سينمائيًا، لأن الأمكنة هنا ليست ذاهبة في مدار الإيهام، وإنما مسترجعة من ذاكرة تسترجع الأمكنة وغيرها، وسنرى في الاقتباسات الآتية إلى العين التي ترصد، واللسان الذي ينقل لنا الصورة، ونعرف تبعيّة العين للسان لا العكس، ففي وصف لباب بيت نجيب الغالبي نقرأ:

"عيناك على خشب الماهوغني المدهون جيدًا بتضليعاته الغائرة، بينما ثبتت في وسطه قطعة نحاس بهتت لمعتها، وبالحرف الديواني خُطّ الاسم بالأسود: عزيز رزق الله"(٣).

---

(١) انظر: كليرك، توماس، د.ت، **الكتابات الذاتية**، ترجمة: محمود عبدالغني، ٢٠٠٥، ط١، عمان، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ص٥٦.
(٢) إبراهيم، عبدالله، ١٩٩٨، **السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي**، عُمان، بحث منشور في **مجلّة نزوى**، عدد(١٤) ص، ١٧.
(٣) فركوح، **أرض اليمبوس**، مصدر سابق، ص ٣٧.

فأي عين هي التي رأت هذا الباب؟ والسؤال المهم: أيهما أسبق في رؤية هذا: العين أم اللسان؟

وقد يكون الاقتباس الآتي أجلى لما ذهبنا إليه، عندما نقرأ كلام السارد في وصف مخيم الوحدات، حيث يسكن خضر شاويش، الشخصية الواقعية في الرواية:

" الأزقة ضيقة تتوازى وتتقاطع خطوطًا شبه مستقيمة بلون الاسمنت المغطى بطبقة وحل تختثر في شقوقها، وكلّما أمطرت السماء لساعة أو أكثر سالت جداول عكرة لتجرف الأتربة، وضجّت متدفقة متدافعة في المجرى المكشوف وسط الزقاق، وعلى الجانبين لصق الجدران، تهدر أنابيب المزاريب بماء الأسطح لتضخه باتجاه الجداول والمجرى".(٢)

ففي هذا الوصف تنسحب العين بمجرد وضعنا في إطار المكان، ويتولّى اللسان المستند إلى التذكر رسم معالم الصورة، وهذا جليّ بقوله (وكلّما أمطرت لساعة أو أكثر سالت) حيث لا وجود للعين هنا وإنما الوجود لألفة التذكر والتكرار في (كلّما).

كما تخالط العين التذكر في المشاهد الحميمة فتقدّم المشهد المتحرّك بكل ما تمنحه الكاميرا مضافاً إليه لغتها، ولغة السارد، فنقرأ بهذا المقطع الآتي المجتزأ من مقطع تذكر للقاء المفتوح الأول للراوي مع المرأة:

"تهتز أصابع قدميه الرابضتين برسوخ لصق قاعدة المرحاض المثبتة في تربيعات البلاط، يهيم هدوء ويلفّه ويحرجه في بخار المساحة التي يشغلانها وحدهما، في الإضاءة الصفراء، الكابية، التي صبغت الحوض الصغير بصنبوره النحاسي دائم التقطر: والغسالة الميني هناك، في الزاوية المقابلة بزرقتها السماوية، ولحبل المشدود من طرفه بمسمار غلّظه الصّدأ،

---

(٢) المصدر السابق، ص ١١٠.

يمتد حتى الحائط خلفه، مثقلا بما علّق عليه"(١)، إذ نستطيع أن نقول هنا إن هذا الوصف يقع في إطار الوصف الحميم، حيث يتسرّب المكان بكل فقره، إلى إنشاء الألفة، والقرب، وتختفي علامات الفقر تحت غلالة الغنى التي تمنحها اللغة للمكان.

وفي هذا النمط من السرد تستمد الصورة، صورة المكان وغير المكان، تستمد قوّتها من مرجعيّات خاصة لا يمكن اختبارها، أو تدقيقها هندسيّا، لأنها ترتهن إلى أبعاد لا يمتلكها القارئ، ونأخذ مثلاً ما نقرؤه في حديث السارد المشوب بالتذكر والتأمّل حول ذاكرة الطفولة: " الزمن مثل بيتكم تماما، والشخوص كذلك، بيتكم الأول المشرف على السيل، بدهليزه الممتد من المطبخ الصغير وصولا إلى غرف النوم، في نهايته المسدودة، البيت، في ذاكرتك، قمرات سفينة أو مقصورات قطار، والليل ماء هائج تارة، وجداول خجلة تتجرّأ عليها الضفادع، فتسلّي بنقيقها ليل عمّتك الطويل.."(٢)؛ ففي المقطع السابق نقف على تشبيه غريب، (الزمن مثل بيتكم القديم، والشخوص كذلك، بيتكم الأول المشرف على السيل)، إذ إننا لا نعرف مواصفات البيت، لنعرف أبعاد الزمن، ثم إننا لا نعرف البيت الحالي، حتى نعرف البيت الأول، ثمّ أننا أمام صورة تنسحب منها العين بعد وضعنا في إطار المكان (الدهليز والمطبخ الصغير وغرف النوم) لننتقل إلى إيقاع الزمن الذي يمثّله صوت الماء، ونقيق الضفادع، والعمة المستأنسة بذلك، بعد أن أغلق العين على منظر، يهيّأ لي أنه معلّق على الحائط، هو منظر لسفينة أو لقطار.

ولعلّ في الملاحظات السابقة ما يمكن اعتماده في تجلية المكان وخصوصيته في التخييل الذاتي، أو السرد الذاتي، لا نجده في السرد المحترف، وهو ما قد يضاف إلى المقاييس التي يمكن اختبارها أو التواضع عليها في تجلية صورة المكان في المناخات السردية المختلفة.

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٣٥.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩٨.

هـ ـ (عندما تشيخ الذئاب): حدث في مثل هذا المكان

تنتمي رواية (عندما تشيخ الذئاب) إلى ما يمكن تسميته بالواقعية النقدية، فهي تتكئ على الواقع في المعطيات المكانية، والمفردات الاجتماعية، وتجعل منهما مجالاً للنقد، لكنّه ليس النقد الصراح، وإنما النقد بالتخييل، أي ببناء عالم قادر على إظهار الحياة بصورة أجلى من خلال حياديّة السرد، وإتقانه رسم معالم حياة قابلة لأن تكون جزءًا من الواقع.

إن مثل هذا النمط من السّرد يكون فيه المكان ذا دور إيهامي، وقد يصف أو يورد عددًا من الأمكنة الحقيقية، التي يعرفها القارئ، أو يمكن أن يعرفها على وجه الحقيقة، لتسهم في بناء الصورة الكليّة للنص عندما يعلّق القارئ القراءة، ويبحث عن العالم الموازي للنص في ذاكرته، أو في ما يعرف، لكنّ تجلّيات المكان هنا تنسحب من الحياديّة، أو البرود الوصفي الهندسي لتدخل في منظومة العلامات الناقدة، فنرى المكان الاجتماعي والمكان السياسي، حيث يأخذ كل مكان دوره في الإيهام والنقد معًا، يغطي الخلفية الاقتصادية أو الاجتماعيّة لحركة السرد، ويبرز من خلاله ما يمكن أن يحمل من نقد للسلطة أو للمجتمع.

وأظهر مكانين في رواية (عندما تشيخ الذئاب) هما ما نسمّيه المكان الاجتماعي والمكان لسياسي؛ ففي المكان الاجتماعي نتنقّل بين جبل الجوفة، وجبل عمان، حيث يعكس الأول حياة القاع والهامش، فيما يمثّل الثاني حياة المترفين والقادرين والمتنفّذين، فهذه سندس تقرأ لنا المكانين: " في ذلك الجبل الذي تعلّي فيه البيوت بعضها، وتفصل بين صفوفها أزقّة وأدراج ذات حواف منحوتة، تحدث أمور أغرب من أن يصدّقها أهل عمان الذين تعرّفت إليهم في السنوات الأخيرة، فالإنسان هناك ليس هو المالك الوحيد لبيته وفراشه، الملكية موزّعة بينه وبين الكائنات الأخرى، لأن (الشراكة القائمة بين الناس والكائنات الأخرى التي تدب على الأرض بنظام مرسوم) حسبما قال عزمي بعد أشهر من زواج والده رباح مني... فكرت في ما قال. بدأت أنظر إلى الأشياء بطريقة مختلفة، وتبين لي أنّ للحياة في حيّنا السفلي نظامًا دقيقًا، على الرغم من الفوضى التي يسبّبها الناس بعد صحوهم من نومهم وذهابهم إلى أعمالهم،

فعصافير الدوري تتناوب على حيّنا فجرًا، ليس بسبب بساتينه أو أزهاره التي لا وجود لها، إنما لأنها تجد ما تقتات عليه من الديدان المدبّبة القريبة من قنوات المياه العادمة في الأزقة، وتجد ما تشربه من البرك الصغيرة المتجمّعة من المواسير العامة، التي يعمد السكان إلى كسرها، لأنها تمرّ من الحي وتغذّي مناطق التاج والاشرفيّة وغيرهما، فيما تنقطع عن بيوتهم أيّاما طويلة. يكسرونها ليحققوا ثلاثة أهداف: يملأون الأواني بما يلزمهم من الماء، ويوفّرون أثمانها، ويقطعونها عن الأماكن الأوفر حظًا. القطط تحتلّ الحي في الصباح، بعد أن يلقي الناس أكياس نفاياتهم حول حاوية مفكوكة العجلات، فتنتفض عليها لتنبشها... الحي السفلي في جبل الجوفة منطقة متنازع عليها بين الناس والكائنات الأخرى... القطط والحشرات خصوصا البعوض والصراصير الحمراء ... النفوذ الأقوى في ليل الحي للجرذان المتوحشة"(١).

وعلى طول الاقتباس السابق، فإنّه يظهر لنا مكانين معا، المكان الموصوف، والمكان الآخر الذي يقف فيه الواصف لينظر إلى المكان الموصوف، فقول السارد عن صفة المكان الموصوف، وما يحدث فيه من أمور أن أهل عمّان في المكان الآخر لن يصدّقوها يحمل في طياته وصفًا نقيضًا لهذا المكان، فضلا عن دوره في إبراز الخلفية المكانية التي أتى منها أبطال الرواية: الجنزير، وعزمي، وجبران، وسندس، وصاروا (الذئاب التي تروي شيخوختها).

ومن الأمكنة المهمّشة ظهر المخيّم، وظهرت الأحياء الفقيرة التي شكلت بيئة خصبة للإسلام السياسي الذي مثّله الجنزير وعزمي، كما ظهرت بيئة خصبة لاستغلال المهمّشين باسم الدين، والصدقات، وتوظيفهم لأغراض سياسية، واقتصادية.

وتجترح الرواية مكانا آخر يمكن أن نسمّيه المكان السياسيّ، وهو المعروف في الحياة السياسية الأردنية بـ (المزرعة)، حيث يقيم الموسرون مزارع على أطراف العاصمة، أو في المناطق المجاورة لها، وهي ليست مزارع بالمعنى الحرفي الاحترافي، وإنما قطع أراض فيها متسع لزراعة

(١) ناجي، **عندما تشيخ الذئاب**، مصدر سابق، ص ٩-١١.

الأشجار المختلفة لغايات الاستهلاك الذاتي، والغايات الجمالية، ويقام فيها بيت يتسع ويضيق وفق إمكانات المالك، والغاية من بنائه، وتتحوّل هذه المزارع إلى صالونات، أو مطابخ سياسية، تدار فيها شؤون الدولة، ويوزّر الوزراء منها في الجلسات السياسية التي يراد لها الابتعاد عن صخب العاصمة، وضوضائها، وأعين المتطفلين فيها.

وتمثّل مزرعة الجنزير الفضاء التمثيلي لمثل هذا المكان، فقد بنى رجل الدين العامل في جمع التبرعات، وتوزيعها مزرعة لتكون ملتقى، ونقرأ على لسان الجنزير:

" عزمي لمّاح، قال لي:(من يحضرون إلى المزرعة أربعة أنواع: وزراء أو نواب نافذون وسابقون، مستوزرون أو مستنوبون، رجال أعمال وأموال، ونوع رابع من الطامحين بأمور لا يعلمها إلا الله، وهم، لذا باطنيون مشفرون) ... قلت: تخرّج في هذه المزرعة وزراء ونواب ومسؤولون كبار ممن تسمع بأسمائهم أو تراهم هنا. نريد وزيرًا لنا في الحكومة القادمة. فأجاب: لست طامحًا"[١].

هذا المكان ليس له أي تجلّيات فنيّة، وليس له أي مواضعات أو مواصفات يمكن الركون إليها، بل إنه مكان لا يحمل من المكانيّة إلا اسمه، ويتكلّل دوره في احتلال المساحة التي يظهر فيها في الرواية، ونعرف الدسائس، والمؤامرات، والمكائد، والقرارات المطبوخة بتوافق السياسيين، ولا نعرف أشجاره أو ثماره، أو غرفه أو قاعاته...، لذا فإنّ تسميته بالسياسي أوجه من أي تسمية أخرى؛ فهي تبقيه في خانة الأمكنة غير المحايدة، فضلا عن احتماله لكل ما يدور في عالم السياسة، وابتعاده عن أي وصف جمالي، أو استرجاع دافئ لأماكن الماضي.

---

(١) ناجي، **عندما تشيخ الذئاب**، المصدر السابق، ص ٢٤٩.

ح – (قطف الزهرة البرية): المكان الثالث

سبق أن أشرنا إلى أنّ رواية (قطف الزهرة البرية) مبنية على التضاد الذي يتّخذ مدخلاً لممارسة عدم التعيّن الروائي، ونفسي التشخيص، والتعيّن المكاني الزماني، لبناء نص مكثّف، لا زمني، بمعنى أنّه غير متعيّن بالتاريخ إلا بما نستشفه من تاريخ إنتاجه، وهنا نحن أمام مكان وزمان مرمّزين، يحملان من المشترك الإيحائي بعض الأبعاد الهندسيّة التي توظّف لبناء رأي فلسفي مفارق للنسقية المعرفية التي يتنفّس في أجوائها النص.

يتأطر المكان في هذه الرواية بالكلمات الدالة عليه صراحة مثل: البيت والتلة والبلدة والشمال والجنوب والشرق والغرب والبحر والصحراء والحديقة والغرفة والصالة...، ويمكن أن تشكل هذه المفردات مع السرد المصاحب حيّزًا روائيّا، أو فضاءًمكانيّا، لكنّها تتنقل من دلالاتها الأولية إلى دلالات جديدة من خلال اللغة والهاجس الناظم لها، حيث يتحدّث السارد بلغة تجعل التفكير بالدلالات الأولية للكلمات مجازفة بالمعنى؛ فهو عندما يصف البيت الذي تقيم فيه الفتاة يقول:

" البيت على رأس التلة،وحيد وعتيق، للبيت نافذة شرقية، ظلّت طوال عمرها ترى لشروق حتّى ملّت مرآه، وصارت تشتاق وتهفو إلى الغروب، وللبيت نافذة غربيّة، ظلّت طوال عمرها ترى الغروب، حتّى ملّت مرآه، وصارت تشتاق وتهفو إلى رؤية الشروق، ولم يكن للبيت نوافذ أخرى"[١].

إن من يقرأ التعيينات السابقة للمكان يدرك أنها تعيينات لا تريد رسم المعالم الهندسيّة للمكان، وأنّ وراءها ما هو أبعد من هذه التعيينات، عندما تتأنسن النافذة، فترى، وتشتاق، وتهفو، وعندما يريد المكان أن يغادر ذاته وتعيّنه الأساس بعد أن (يملّ) هذا التعيّن، أمّا كون البيت (ليس له نوافذ أخرى) فإن هذا يقطع أي طريق أمام الغرب ليكون قريبا من الشرق، والشرق ليكون

(١) أبو حمدان، **قطف الزهرة البرية**، مصدر سابق، ص ١٠.

قريبا من الغرب، وأمّا الأساس في هذا الحنين لأن تغير النافذة مكانها فهو وجود البيت، ولولا وجود البيت لما كانت النافذة، ولما كان هذا الحنين.

وإذا كان الثبات المتمثّل في وجود البيت هو المسؤول عن شعرية الحنين لمغادرة سكونيّة الوظيفة المكانية للنافذة، فإننا سنجد ما هو أبعد من ذلك عندما يكون التعيين المكاني (طبيعيّا)، لم يكن بتدخّل الإنسان، ومحاولته إيجاد علاقة بين الشرق والغرب، والمقصود بالتعين الطبيعي هو كون الجبل جبلا، والصحراء صحراء والبحر بحرا، إننا نجد الطبيعة تحاول، لكنّها ترتد لتنحاز الأمكنة إلى ذواتها، تغادر فكرة التبدّل أو الاجتياح المكاني، خوفا من الوحشة: " حين وصلت الصحراء إلى مشارف البلدة أحسّت بالوحشة فارتدّت راجعة"[1]، فالمفارقة هنا بإحساس الصحراء بالوحشة، وهو ما يخالف المعروف لو ذهبنا إلى تفسير حركة الصحراء بما هو معروف بالزحف الصحراوي، ذلك أن المراد اكتفاء الطبيعة بتعيناتها، فالصحراء تستوحش في غير الصحراء، وكذا البحر يستوحش في غير البحر، والصراع، أي صراع لا بدّ أن يتكوّن عندما يأتي التعيّن غير واضح: "حائر هذا الشاطئ في تتابع المد ولجزر، ولم يعد يدري متى يكون بحراً ومتى يكون برّا"[2]، هنا نضيف إلى الشوق والحنين المنسوبين إلى النوافذ الحيرة المنسوبة إلى الشاطئ، وهي الحيرة الناشئة من عدم الثبات الطبيعي في التعيّن، فهو يريد أن يكون برّا أو بحرًا، ولا يريد أن يكون هذا مرّة وهذا مرّة أخرى وفق إرادة هي ليست إرادته، ووفق طبيعة أخرى في كل مرّة.

الأمكنة في هذه الرواية حمّالة لكلّ الأوجه غير وجهها الحقيقي، وتحليل المكان وفق آفاق التحليل المختصّة به غير مجدية؛ لأن الإشارات المكانية تنتقل من الدلالة الحقيقيّة إلى أن تكون ترميزًا لغويّا أو فكريّا، وتصبح جزءًا من نظام آخر في إطار اللغة السردية، فالبيت، والحديقة، والنوافذ، والبلدة، والبحر والصحراء، والشرق، والغرب، كل ذلك ينتقل من تحققه المكاني إلى أفق الثقافة، وتصبح كل تلك الرموز مدلولات ثقافية موجّهة إلى فهم الإنسان لها، وجرح هذا الفهم، أو الركون إليه، لأن الواقعة الجمالية هنا

---

(١) أبو حمدان، المصدر السابق، ص ٢٢.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦.

ذاهبة إلى ذلك الاختلاف، وإلى نبذ السكونية المصنوعة، والتسليم بسكونيّة أخرى، الشرق فيها شرق، والغرب غرب، والصحراء صحراء، والبحر بحر، وكلّ ترحيل له مصيره الفناء، أو الضباب الذي يورث اللعنة، أو الحيرة إلى الأبد، فنحن نقرأ ما يقوله السارد، وهو الوحيد الذي استطاع (قطف الزهرة البرية):

"أليس كل لقاء بعد تشهٍ انهدام!... لماذا سماني أبي ملعونًا... ألأنني منعتهم من التشهّي؛ فأغلقت عليهم دورهم في هذه البلدة"(١)

فإذا كانت الفتاة المزيج من البحر والصحراء، موضع تشه، وموضع حلم، فإن هذا الحلم، المكان والحال فيه، يحتاج إلى فتكة تجترح الأفق لتحققه، أو الوصول إلى نهاياته، وإذا كان للبطل الذي جرؤ على ذلك أن يحققه، فإن المصير لن يكون أفضل مما كان، وأنّ ذلك سيكون بمثابة الخروج من الحلم، عندما نوصله إلى نهايته:

" اقتربت حتّى غمرتني. وما دريت ما الذي اجتاحني؛ أمواج بحر، أم لذعة شمس فوق ومض السراب. إنّما أحسست أن الكون ينفتق وينزلق... الأرض تنشق والسماء تطبق...الأرض تحتنا تتصدّع والسماء فوقنا تتفلّع. ونحن نتأرجح مغمورين في لحظة الانخطاف. بحار لا قدرة لنا على مقاومة أمواجها وتياراتها العاتية. وأشجار تتلوّى فتتجاذب وتتنافر. ورمال سافية تزوبع واصلة بين الأرض والسماء... هدأ الكون واستقرّ في تكوينه الأخير. التحم صدع الأرض. ورتقت السماء فتقها.وظلّ الضباب في الخارج يلفّنا كثيفا"(٢).

من المغري جدّا حمل الكثافة السرديّة في الاقتباس السابق على الأيروتيكيّة المحضة، لكنّ في النص قرائن لا تؤيّد ذلك، فالعلاقة بين الفتاة والسارد/ البطل، قائمة على التحدّي، هي تتحداه في الوصول إلى روحها، وهو يحاول أن يقبل التحدّي بطريقته، فيقتلها، لكنّه يجد أنّه قتل نفسه، باللعنة التي تطارده، والمقطع السابق يفضي إلى هذا، إذ يلفّهما الضباب الكثيف، ليصير

---

(١) أبو حمدان، المصدر السابق، ص ١٠٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٤-٨٥.

التأويل أقرب من التحليل. وبالعود إلى مجمل النص نرى انقسام المكان بين ثنائيّات لا ينبغي لها أن تغادر هذه الثنائية: السماء والأرض، الشرق والغرب، البحر والصحراء، التل والقاع، البر والبحر، وكلّ محاولة للتهجين ستقود إلى الحيرة، والضباب، والظل، المسافة بين النافذة الشرقية والنافذة الغربيّة، وهي المنطقة الثالثة التي تكمن شعريتها في عدم الوصول إليها.

الزمن الروائي

أ ـ المفهوم وتجلياته

في دراسة الزمن الروائي نميز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي[1]، فالنص غير الحكاية، كما سبق أن أشار الباحث إلى ذلك، ويتناول النقد الزمن في الرواية من جوانب مختلفة لعلّ أهمّها النظام و الديمومة والتواتر؛ إذ إن النظام هو المفارقة بين زمن السرد وزمن الحكاية، ففي زمن الحكاية يمكن أن تتزامن الأحداث بأن يكون هناك حدثان في زمن واحد، وهذا ما لا يمكن في النص، كتابة النص، فالكاتب يختار، ويحذف، ويقفز، ويستبق، ويستشرف[2] فيدرس الاسترجاع بأقسامه الداخلي والخارجي، الداخلي الذي يقع في زمن

(١) ميّز الشكلانيّون لروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي بأن المتن الحكائي هو الأحداث التي تقدّمها الرواية أو القصّة وفق تسلسلها الطبيعي، أما المبنى الحكائي فهو الأحداث كما تقدّم في الرواية. انظر: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة الخطيب، إبراهيم، ١٩٨٢، بيروت، مؤسسة الأبحاث الجامعية، ص ١٨١.

(٢) انظر: يوسف، آمنة، **تقنيات السرد**، مرجع سابق ص ٧٠، و الشوابكة، محمد، **السرد المؤطر**، ص ٧٠ -١٠٣، المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، ١٩٨٦، **مدخل إلى نظريّة القصّة**، ط١، بغداد، دار المأمون.

مـــاض بعــد بدايـــة الروايـــة، والخـــارجي فـــي زمـــن مـــاض قبـــل بـــدء الروايـــة، والمزجـــي الذي يجتمع فيه النوعان السابقان(١).

أمـــا مفهـــوم التـــواتر، فيشـــير إلـــى " مجمـــوع علاقـــات التكـــرار بـــين الـــنص والحكايـــة" (٢)، فـــإذا روي مـــرّة واحـــدة مـــا حـــدث مـــرّة واحـــدة فـــإن ذلـــك يســـمى التـــواتر المفـــرد، أمـــا إذا روي غيـــر مـــرّة مـــا حـــدث مـــرّة واحـــدة، فـــإن ذلـــك يســـمّى التـــواتر المكـــرّر، وإذا مـــا روي مـــرّة واحـــدة مـــا حـــدث غيـــر مـــرّة، فإنـــه يســـمّى التـــواتر المؤلّف(٣).

وأمـــا المـــدّة، فهـــي العلاقـــة بـــين زمـــن المـــتن ومســـاحة المبنـــى الحكـــائي، ودراســـة العلاقـــة بـــين زمـــن الحـــدث فـــي الواقـــع وزمـــن قـــراءة الحـــدث فـــي الروايـــة، ولـــيس مـــن قـــانون يضـــبط تلـــك العلاقـــة، لـــذلك يـــدرس الـــزمن ودوامـــه أو مدّتـــه وفـــق تقنيتـــي التســـريع والتبطـــيء؛ حيـــث يـــدرس التســـريع بتقنيّتيـــه الحـــذف والتلخـــيص، إذ الحـــذف "المـــرور علـــى فتـــرات زمنيـــة ممتـــدّة دون ســـرد مـــا وقـــع فيهـــا مـــن أحـــداث"(٤)، والتلخـــيص القفـــز عـــن تفاصـــيل المـــدة الزمنيـــة الموصـــوفة بعلامتهـــا: ســـنة، أو عـــدة ســـنوات، أو شـــهر...أمـــا التبطـــيء، فـــإن تقنيّتيـــه همـــا المشـــهد، والوقفـــة الوصـــفيّة؛ حيـــث يتســـاوى زمـــن القـــص مـــع زمـــن الحكايـــة فـــي المشـــهد، ويعلّـــق الزمن في الوقفات الوصفية التي قد تكون ذاتية وقد تكون موضوعية(٥).

إن مـــا ســـبق يحيـــل إلـــى الـــزمن الـــداخلي للـــنص، وأمـــا الـــزمن الخـــارجي، فقـــد اهتمّ به النقاد، وصنّفوه، كما فعل مندلاو عندما صنّفه إلى:

١. زمـــن القـــارئ، ويخـــتص بعلاقـــة القـــارئ بـــزمن مـــا يقـــرأ عنه.

٢. زمـــن الكاتـــب، ويخـــتصّ بعلاقـــة الكاتـــب الزمنيـــة بمـــا يكتـــب عنـــه، هـــل هـــو معاصـــر لـــه، أم أنـــه زمـــن مـــن الماضـــي؟ ويـــرى منـــدلاو أنّ "أعظـــم الكتّـــاب يظـــل موصـــولا بعصـــره، وتظـــل وجهـــات نظـــره حتـــى فـــي

(١) انظر : يوسف، آمنة ، **تقنيات السرد**، المرجع السابق، ص ٧١.
(٢) المرزوقي، سمير ، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصّة**، مرجع سابق، ص ٨٢.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٣، والشوابكة، **السرد المؤطر**، مرجع سابق، ص ٨٣.
(٤) المرزوقي وشاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، المرجع السابق، ص ٩٠.
(٥) انظر: المصدر السابق، ص ٨٦.

تعامله مع الوقائع التاريخية، ملونة بنظرة معاصريه. مع أن الرواية التاريخية تتناول أشخاصًا ينتمون إلى حقبة أخرى، وربّما تناولت أيضًا حقائق من تلك الحقبة، فإنّ كلّ ما تصفه من فضائل هو فضائل العصر الراهن ورذائله"[١].

٣. زمن موضوع الرواية.[٢]

فالزمن الخارجي هو ما يحيط بالرواية، من زمن كتابتها، وزمن قراءتها، وهو بنظر الباحث، الأولى في التناول للبحث الذي يأخذ على عاتقه التحقيب الأدبي، أو دراسة الأدب في زمن محدود في مكان محدود.

ومن النقاد من قسّم الزمن إلى زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[٣]، وهو تقسيم مهمّ في تناول العمل الأدبي، ومهم في فهمه، من خلال قراءة العلاقة بين هذه الأزمنة في التلقي.

ولعلّ في الاقتباس الآتي ما يشير إلى فهم الباحث للزمن في النص الروائي، يقول آلان روب جرييه: " لقد كان من العبث أيضا أن يعتقد البعض أن في روايتي " الغيرة" .... نظاما لدوران الأحداث واضحًا واحدًا غير نظام الجمل في الكتاب... وأن ماحدث هو أنني كنت أتسلّى بأن أخلط نتيجة سنوية منظمة كما يخلط لاعب الورق أوراق اللعب. لقد كتبت هذه القصة بحيث تؤدي أي محاولة لبناء تتابع زمني خارجي إلى سلسلة من التناقضات أي إلى طريق مسدود. ولم يكن هذا من أجل هدف أبله هو إثارة حيرة الأكاديميين، ولكن لأنه لم يكن هناك بالنسبة لي أي ترتيب أو أي نظام خارج نطاق الكتاب. لم يكن الكتاب مجرد عملية قص مختلطة بحادثة بسيطة خارجة عنه. إن توالي

---

(١) مندلاو، أ.أ، د.ت، **الزمن والرواية**، ط١، ترجمة بكر عباس،١٩٩٧، عمان، دار الشروق، وبيروت، دار صادر، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) الأبحاث التي تناولت الزمن في الرواية، وتحليل الخطاب الروائي كثيرة، ولعلّ أشهرها عربيا كتاب سعيد يقطين (**تحليل الخطاب الروائي**) وهو كتاب شاف في مجال تتبع آراء النقاد وأنظارهم في الزمن الروائي، حيث تميّز باستجلاء هذه الآراء والمقارنة بينها، وأهميتها في إغناء النقد الأدبي. كما ينظر في هذا المجال كتاب حسن بحراوي (**بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية**)، وكتاب سيزا قاسم (**بناء الرواية**) وهي الكتب الأكثر تأثيرا في الأبحاث النقدية التي تلت صدورها، ولا يكاد بحث يخلو من الرجوع إليها، وهذا ما فعلته، مثلا، الباحثة حفيظة أحمد، حيث استعرضت الباحثة آراء النقاد في الزمن، مستندة إلى الكتب السابقة، مضيفة إليها، وعند تحليل النصوص، سنجد الباحثة ستنتقي، وتطبّق، وتشير إلى انتقائها ذاك، ولا تسوّغه: انظر: أحمد، حفيظة، ٢٠٠٧، **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية**، ط١، رام الله، مركز أوغريت الثقافي، ص ١٩٥.

(٣) انظر: مرتاض، **في نظرية الرواية**، مصدر سابق، ص ١٨٢.

الأحداث هنا لا ينتمي لواقع آخر غير واقع الكتاب. إنه توالي حدث لا يقع في مكان آخر سوى رأس هذا القصاص غير المرئي أي الكاتب والقارئ"[1]، ويرى الباحث ما يراه جرييه، إلا إذا قادت الدراسة الباحثة في نظام الديمومة، والتواتر، وغيرها من التقنيات إلى تحليل ورؤى تشفع السير فيها، ليس لمجرّد التوصيف، والبحث عن التمثيل على التقنيات السابقة، وهو ما يمكن تحقيقه في الدراسة النصيّة الموجّهة لنص واحد، وليس في الدراسة التي بين يدينا، وتتجه إلى توصيف عام لبناء الرواية في حقبة زمنية محدودة، وتحليل نماذج مختلفة في (أنماطها)، للوصول إلى مشاغل الرواية في هذه الحقبة. ومن هنا، فإن الباحث سوف يرى إلى الزمن الروائي بوصفه صنو المكان، وأنهما يتظافران في تشكيل خلفية النص، وانشغالاته.

ب - الروايات في زمنها

تنوعّت الأزمنة التي تغطيّها الرواية العربيّة في الأردن في فترة الدراسة، فمنها ما امتدّ إلى زمن الأنباط، كما في روايات هاشم غرايبة، ومنها ما تناول بدايات ضعف الدولة العثمانية حتى العصر الحالي كما في روايات إبراهيم نصرالله التي جمعها بعنوان عام وسمّاها الملهاة الفلسطينية، ومنها ما تناول تأسيس الدولة الأردنية كما في روايات سميحة خريس، ومنها روايتها المدروسة (دفاتر الطوفان)، ومنها ما كان في الزمن المعيش متكئة على الحياة التي عاشها الكاتب كما في رواية (أرض اليمبوس) لإلياس فركوح، و(خارج الجسد) لعفاف بطاينة، و(تراب الغريب) لهزاع البراري، و روايتي يحيى القيسي باب الحيرة[2]، و أبناء السماء[3]، اللتين يتعالق فيهما السيري مع الروائي مع البحث في الفلسفة والوجود الإنساني، ومنها ما تناول الزمن المعاصر، برؤية احترافية، أي رؤية تبعد حياة الكاتب عن أجواء الرواية كما

---

(١) روب جرييه، آلان، د.ت، **نحو رواية جديدة**، ط١، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة، دار المعارف بمصر، ص ١٣٦.
(٢) القيسي، يحيى، ٢٠٠٦، **باب الحيرة**، ط١، عمان/ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
(٣) القيسي، يحيى، ٢٠١٠، **أبناء السماء**، ط١، بيروت/عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

في روايات جمال ناجي ومنها رواية (عندما تشيخ الذئاب)، ومنها ما يصعب تحديد الإطار الزمني الذي تعالجه الرواية كما في ورواية (قطف الزهرة البرية) لجمال أبو حمدان.

والناظر في هذه الروايات، وغيرها من الروايات الصادرة في الأردن في هذه الفترة الزمنية، واجد أن هذا التنوّع في الزمن المؤطر ناتج عن انشغالات الروائي نفسه، وأن الزمن المحيط ومعطياته، في فترة الكتابة، هو الذي ألقى بظلاله على الأزمنة المؤطرة في الروايات، فهو زمن انتقالي بين مانشهده الآن، منذ بدايات العام ٢٠١١ ويأخذ مسمّى الربيع العربي، وبين ما سبقه من أعوام تسعينيات القرن الماضي، حيث بلغ اليأس مبلغاً من تحقيق المشروعات القومية، أو الدولة القومية القوية، وانحسار الأحلام الكبرى، وتغوّل الغرب الرأسمالي إلى الدرجة التي بات فيها مجرّد التفكير بالهواجس القوميّة والوطنية الكبرى شيئًا من الخروج على سياق الزمن، ومن هنا نستطيع أن نفسّر العودة إلى التاريخ في الرواية، ففي التاريخ ما يمكن أن يعيد التوازن للشخصية القومية العربية، وكذلك الشخصية الوطنية، فنرى رواية (أوراق معبد الكتبا) لهاشم غرايبة من هذه الزاوية، حيث تعيد إلى الأذهان تجربة الأنباط في بناء دولة في محيط قوي ومتصارع، كما يمكن أن نفسّر النزعة الذاتية في الرواية، والبحث في التجربة الذاتية، والرهان عليها في صياغة عالم روائي كما في (أرض اليمبوس) لإلياس فركوح، و(تراب الغريب) لهزّاع البراري، و (خارج الجسد) لعفاف بطاينة، وثلاثون لفيروز التميمي، والمحظية لعبدالسلام صالح، وهو ما نضعه في إطار "البحث عن الهوية ، أو مساءلتها ، ذلك أنّ الهزيمة تدفع المهزوم إلى تأمّل الفرق بين حاضره وماضيه ، وتدفعه أكثر إلى الوقوف على أوهامه الذاتية ، باحثاً عن ملاذ قريب أو بعيد. و هو ما فعله الغيطاني في "التجليّات" ورضوى عاشور في "غرناطة"، ووقف أمامه مليّاً نجيب محفوظ في عمله "العائش في الحقيقة". أما العنصر الثالث فتمثّل في مواجهة الشرط الجماعي المهزوم بالإبداع الذاتي، التي عبّرت

عنه "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم، قبل أن يحوّله إدوار الخرّاط إلى قانون أقرب إلى العقيدة الدينية"[١].

كما أننا نستطيع أن نفسّر بوقع الزمن المحيط إصرار إبراهيم نصر الله على تدوين الذاكرة الشعبية برواية فنية، والإصرار على هذا التدوين، بل نستطيع تفسير عنوان الرواية أيضا، فـ(زمن الخيول البيضاء) هو الحنين إلى ذلك الزمن المليء بالكرامة والكبرياء الوطني، والحياة المعافاة للمجتمع الفلسطيني، كما نستطيع أن نفسّر أيضا رواية شتات[٢] لغصون رحّال التي أرادت من خلالها توثيق الشتات العربي في هذا الزمن، والبطل هذه المرّة عراقية، بعد أن أصبح العراق مصدرًا آخر للشتات.

وفي هذا الإطار نفسر رواية إبراهيم غبيش، شمال غرب [٣] التي تبنى بناء رمزيّا، حيث نجد الخلفية التي تؤسس للبارانويا التي تصاب بها الشخصية الرئيسية، فيقوم برواية أحداث مزيجة بين الغرائبي، والوقائعي، الحزين، والرومانسي، ثم نكتشف في نهاية الرواية أننا أمام حالة من التقمّص، والتحوير، وأن ما تمّ سرده كان في خيال الشخصية الرئيسية، تحت وقع ما تمّ في فلسطين، وما أصاب البشر المرحّلين عن أرضهم، المهجّرين عنوة.

ومثل هذا نجده في دوائر الجمر[٤] لمؤيّد العتيلي، و رواية عصفور الشمس[٥] لفاروق وادي، كما نجد التأمّل في الحياة، ومشكلاتها العربيّة الكبرى كما في رواية (قطف الزهرة البرية) لجمال أبو حمدان.

لقد حدّد الإطار الزماني العام موضوعات الروايات، وصبغها بتجلّياته في أنفس الروائيين، وألقى بظلاله على النصوص الروائيّة في الفترة المدروسة، وقفز الروائيون في هذه الفترة قفزة أخرى تجاوزت جلد الذات إلى البحث عن آفاق أخرى للكتابة، تتحرّر من الشعاريّة، أو الخطاب السياسي

---

(١) دراج، فيصل، **الاغتراب وشقاء البحث عن هويّة في (باب الحيرة)**، عمّان، جريدة الدستور، الملحق الثقافي، ٢٠٠٧/٢/٣.
(٢) رحال، غصون، ٢٠٠٢، **شتات**، ط١، عمان، دار الينابيع للنشر والتوزيع.
(٣) غبيش، إبراهيم، ٢٠٠٣، **شمال غرب**، ط١، عمان/بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
(٤) العتيلي، مؤيد، ٢٠٠٥، **دوائر الجمر**، ط١، عمان/بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
(٥) وادي، فاروق، ٢٠٠٦، **عصفور الشمس**، ط١، عمان/بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المباشر، أو ما يطلق عليه الأدب السياسي، ونقل القلق الجمالي والوجودي إلى آفاق جديدة، متحرّرة من وقع الهزيمة المباشر، ذاهبة في وقع الانهزام الكلي إلى أسئلة أخرى قد تفسّر، أو تفتح الآفاق نحو تفسير آخر غير التفسيرات التي قدمتها الرواية العربية، في بداية عقود الهزائم المتوالية بعد العام ١٩٦٧.

ج ـ الزمن في الروايات المدروسة

يسلّم الباحث مع ما يقوله آلان روب جرييه الذي ورد سابقًا في هذا الفصل حول توالي الأحداث في الرواية، فهو ليس لعبة يراد بها إثارة حيرة الأكاديميين أو فضولهم لإعادة ترتيب الأحداث، وأن هذا الترتيب لا يقع خارج إطار الواقعة الروائية الجمالية، ففيها كان، وفيها يُدرس بعيدًا عن أي ترتيب مقترح، أو إعادة ترتيب. ومن هنا يرى الباحث أن إيقاع الزمن في الرواية مدخل مهم لدراسة الزمن في الروايات المدروسة، إذ نقف من خلاله على ما يمكن أن يسند هذه الدراسة في موضوعها الأساس: البناء الفني في الرواية، حيث يسمح الإيقاع بإبراز العناصر الأخرى، وينظم مكثها في زمن القراءة، وبه نعرف أثر الزمن، الماضي والحاضر، في تلك العناصر.

ويمكن دراسة إيقاع الزمن من خلال مقولتي التبطيء والتسريع، ونكون هنا أمام إيقاع الحكاية، لا إيقاع الرواية، أي أننا أمام متكلّم يسرد الحكاية، ويقفز عن بعض الأحداث التي يراها غير مهمة، ويقفز عن الأزمنة التي يراها غير مهمّة بتلخيصها، بكلمة، أو بجملة، ثم يستغرق في الأحداث التي يراها مهمّة وفق الرؤية التي تحكم العمل، ولعلّ من السهل الوقوف على هذا وتتبعه في الروايات، والقول إن الروائي قد قفز عن هذه الواقعة، وترك تلك... وما إلى ذلك مما يضيفه التتبّع. لكنّ الباحث يرى أنّ هذا إيقاع للحكاية وليس إيقاع الرواية، بمعنى إيقاع السرد، وينطلق الباحث من السؤال الآتي: ما الذي يجعل قراءتنا رواية عفاف بطاينة أسرع من قراءتنا رواية جمال أبو حمدان، علمًا بأنّ رواية (خارج الجسد) تتجاوز الخمسمئة صفحة، بينما لا تتجاوز رواية (قطف الزهرة البرية) المئة صفحة؟

هذا إيقاع السرد، والتبطيء السردي بتقنيات الوقفة الوصفية، والحوار المباشر، والمونولوج، والاسترجاع، كلّه يسهم في جعل الرواية ذات إيقاع

بطيء، أو سريع، لكنّ ذلك ليس كلّ شيء، لأن أهم ما يمكن أن يجعل قراءة رواية ما أسرع من قراءة رواية أخرى، من خلال الزمن الذي يستغرقه القارئ في الرواية، أهم ما يمكن أن يضاف إلى تلك التقنيات عنصر اللغة، وهو ما يدرس ضمن وضوحها وغموضها، كشفها وخفائها، ومن هنا نستطيع أن نضيف إلى تقنيات التبطيء السردي عنصر اللغة، أو اللغات في الرواية، وعندما نتكلّم عن اللغة في الرواية، فإننا نقصد مستوياتها، فهناك لغة ذات مستوى واحد، وهناك لغة ذات مستويات، وهناك لغة إظهار، ولغة إخفاء.

ثمّ ننتقل بعد ذلك إلى طرف آخر هو القارئ: من القارئ الذي يستشعر السرعة والبطء في الرواية؟ هل هو القارئ العادي الذي يقرأ الرواية لمجرّد كونها رواية، أم القارئ الباحث الذي يريد أن يحلّل ويفكك الخطاب الروائي، وهذان مختلفان في الحكم على سرعة إيقاع الرواية وبطئها، وأهمّ من هذا هو كون القارئ هو الذي يحدّد سرعة الحركة في الرواية بعد أن يكون الروائي قد أنجزها، ونحن هنا نقصد القارئ بعامّة، لا نخصّ القارئ النموذجي أو القارئ الناقد، أو غيره، وقد أفاض مندلاو في الفصل الخاص بالزمن السيكولوجي في كتابه (الزمن والرواية) في تفصيل العلاقة بين سرعة الحركة في الرواية وتحديد القارئ لها، وإحساسه بالزمن أثناء القراءة، وطبيعة الحبك السردي الذي يحدّد هذا وذاك [1]

من كلّ ما سبق يتشكل إيقاع الزمن في الرواية، ونستطيع أن نصفه بأنّه ثقيل، ورتيب، وخفيف، كما نصفه بأنّه موجود أو غير موجود، أي أننا نعلّق إحساسنا به عندما نكون أمام رواية التناوب التي تقدّم فيها كل شخصيّة نفسها، لأن الزمن حينئذ سيكون زمن الحكاية الخاصة بكلّ سارد.

سيحاول الباحث ربط إيقاع الزمن بثيمة الرواية، ويرى التناسب بينهما، أو أي علاقة محتملة بينهما، وما مدى ارتباط ذلك بالزمن الحاضن لكتابة الرواية الذي أشرنا إليه في بداية هذا الباب.

---

(١) انظر: مندلاو، **الزمن والرواية**، مرجع سابق، الصفحات ١٣١- ١٥٧.

لقد أثرت ثيمة الرواية في رسم معالم الزمن فيها، وتسلسله، أو تفتيته وتشظيه، حتى إن بعض الروايات يكون من العبث البحث فيها عن تسلسل زمني، لأنه ليس من غاياتها، وإن جاء فيها معاضدا للمكان والشخصيات.

إن الغاية والثيمة في رواية (زمن الخيول البيضاء) قد جعلت الزمن يسير بشكل خطيبعامّة، مع بعض الانحرافات التي لا تشكل ملمحًا مهمًّا في الرواية، فنحن نسير في تاريخ فلسطين، وعائلة الحاج محمود، وقرية الهادية سيرًا تاريخيًّا خطيًّا حتى نهاية الرواية، وهذا له علاقة مؤكدة بما تذهب إليه الرواية وهو التوثيق واعتماد التوثيق الشعبي لحكاية قرية الهادية مع الاحتلال العثماني، ثم البريطاني، ثم الصهيوني.

أما إيقاع الرواية، فقد جاء منسجمًا مع ما تذهب إليه أيضًا، لأن الرواية أرادت أن تنقل حكاية وتجعلها في سياق فصيح، توثّق به لشعب هُجّر من أرضه، وطال تهجيره إلى الحد الذي بات فيه الخوف على ذاكرة الشعب والمكان أمرًا مقلقًا، ومن هنا يغدو كلّ حديث يرد على ألسنة الرواة ذا أهميّة، فضلاً عن الهاجس التوثيقي الذي جعل الرواية تستند إلى مراجع، ومصادر لتضع الحكاية الشعبية في سياقها الرسمي.

ويمكن أن يقال إن إيقاع الرواية سريع إذا كان القارئ يريد أن يقرأ رواية، يستمتع بها، ويمكن أن يقال إنه بطيء إذا كان القارئ ذاهب إلى البحث في الفن الروائي، وفي فنيّة الرواية، لأن الرواية بعد القسم الأول ستكون قد أعطته كلّ ما يريد من هذا الفن، لتكرر تقنية السرد، وشكله، واعتماده على العنوانات الفرعية، حتى يمكن أن يقال إن الرواية في فصلها الأخير تصبح ثقيلة على الباحث الذي يريد إنهاء قراءتها بحثًا عن جديد في الإيقاع الروائي، لا يريد أن يفوته، إذا ما أضفنا إلى نمطية السرد التفاصيل الكثيرة التي ترد في الرواية.

وما يقال عن رواية (زمن الخيول البيضاء) يقال عن رواية (خارج الجسد) المكتوبة في أربعمئة وست وأربعين صفحة من القطع الكبير، فالثيمة الأساس فيها المتمثلةفي نسويّة القصد، وهجائية الرؤية، قد جعلت الإيقاع ثقيلاً ومملاً في بعض المفاصل التي يستغرق فيها السرد في أدق التفاصيل، حتى

للقارئ الذي يريد أن يقرأ رواية للتسلية؛ ذلك أنه يستطيع أن يقفز بين السطور قفزًا في بعض المفاصل مثل مثل ليلة زواج منى من محروس، دون أن يشعر أنه أخل بتسلسل القراءة، أو التلقي، وإذا عرفنا أن الرواية قائمة على الاستذكار، وأن الساردة تسترجع سنوات حياتها التي عاشتها منذ الطفولة إلى الكهولة، بكلّ ما مرّ فيها، فإن ذلك يسوّغ السير الخطي في الزمن الذي غلب في الرواية، لكننا بحاجة إلى تفسير هذا الإيقاع الذي يثقل هنا، ويخفّ هناك، ذلك أن زواج منى من محروس، بكاقة تفاصيلة قد أخذ من الرواية مئة صفحة صافية[1]، وإذا أضيف إليه ما تناثر عنه هنا وهناك، فإنه سيكون أكثر من ذلك بكثير، وإذا عرفنا أن محاولة التواصل الجنسي قد أخذت الحيّز الأكبر من المئة صفحة، فإننا أمام زمن قد يتجاوز زمن الحكاية، وهذا ما يحتاج إلى تفسير، وقد يعكس الاستغراق في هذا الحدث إبراز ثقل الحدث على الشخصية نفسها، كما قد يفسّره الإلحاح على تصوير التخلف، وامتهان المرأة الذي أرادت الكاتبة إيصاله، والإلحاح في فضح المجتمع الذي أرادت الكاتبة أن تعرّيه، وتهزّه في أعتى المفاصل التي تدخل الناس فيه في باب العيب والعار.

ومع معرفتنا أنّ الحوار المباشر والمنقول قد أخذا حيّزًا كبيرًا في الرواية، فإننا نرى أن هذا الحوار موزّع في أجزاء الرواية كلّها، وإذا كان النقاد قالوا أنه في الحوار المباشر يكون زمن القصّة مساويًا لزمن السرد، فإنّه في هذه الرواية يزيد في أحيان كثيرة، ونأخذ مثلا الحوار الآتي:

" بعد أن ينصرف محروس يمسك أبو منصور بشعر منى، ويصفعها، يعنّبها، ويصرفها بعد أن يقول:

- مش قادرة تصمي اجريك حتى تتجوّزي.

يقظة نقاء دمي جاءت مع يقظة لساني، صرخت في وجهه وأنا أشعر بكرامتي تهان كل يوم:

---

(١) بطاينة، **خارج الجسد**، مصدر سابق، الصفحات من ٧٥- ١٧٥.

ـــ يلعنك ويلعن محروس ويلعن الجيزة ويلعن هالعيشة معك. هو ما في براسك غير اللي بين الإجرين؟" (١)

فالحوار هنا مضاف إليه العبارة التي تقدّم بها منى كلامها، وهي إضافة إلى زمن القصة، فهذه العبارة المكوّنة من ست عشرة كلمة استغرقت في الكتابة والقراءة المدة اللازمة لذلك، ولم تكن أصلا موجودة في زمن القصّة.

وإذا نظرنا في الزمن في رواية (تراب الغريب)، فإننا نكون أمام تشظ لهذا الزمن بتشظي السرد، وبتعدّد قصص الشخصيات فيها، وتعدد الحكايات المحمولة، لكنّ إيقاع الزمن قد جاء بطيئًا، ثقيلاً، لأننا أمام زمن مكثف، نرافق فيه كاتبًا يريد أن يكتب حكاية الموتى، ويهذي بهذا، ويناقش أصدقاءه فيه، ويهجس بقصص هؤلاء الموتى، ويعيش قصّة الموت الفلسفي في الحياة، ويضاف إلى هذا اللغة التي كتبت بها الرواية، فهي لغة ذات طاقة شعرية عالية، وهي من مبطّآت السرد، ذلك أن اللغة التي تريد أن توصل الحدث غير اللغة التي تتأمّل الحدث، واللغة التي تريد أن تفرغ الطاقة الإخبارية، غير اللغة التي تريد أن تفرّغ الطاقة الشعرية، فالأولى تميل إلى الابتعاد عن الإنشاء، والانزياح، والثانية تريد أن تستغرق فيه، فعندما يقول السارد في (تراب الغريب):

" كنت أتصبّب عرقًا، أذان الفجر يطرد النوم عن المنازل المتكاسلة، نهضت وشربت ماءً باردًا من الثلاجة، أزحت الستارة وراقبت أشعّة الشمس وهي تبدأ بالتجول في شوارع عمّان، العمارات المقابلة لجسر المدينة الرياضية تكتسي اللون الأصفر الشاحب، الجسر يتثاءب مع حركة متقطّعة لأوّل التدافع، عانيت كآبة مبكرة، قابلتني أشجار المدينة الرياضية التي ما زالت تحتبس عتمة الليل، فكرت أن أخرج لأركض نصف ساعة ثمّ أعود

---

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص ٩٢.

فأستحم لعلّ قريحتي تتفتق، لكنّ الفكرة بدت لي سخيفة، بل ومستحيلة وسط هذا الكسل والخمول الذي يجتاحني"[١]،

فاللغة السرديّة هنا تقف أكثر مما تمشي، وترينا الأشياء بعين السارد، ونذهب في تأمّل الصورة الشعرية في (اللون الأصفر الشاحب) و (الجسر يتثاءب) و(الأشجار ما زالت تحتبس عتمة الليل) فنرى من خلال الصورة كيف يرى الساردالأشياء، وربّما نعلّق القراءة لنستكمل دفء الصورة في مخيّلتنا، ونضيف إليها أو نناقضها، أو نستعيد بها ما يشبهها في وعينا الخاص، وكل هذا سيسهم في تبطيء السرد. وإذا ربطنا هذا بثيمة الرواية، فإنّ له تفسيرًا يشفع، إذا ما عرفنا أن الرواية تستغرق في تأمّل وقع الحياة تحت وطأة الإحساس بالموت.

يضاف إلى ما سبق في إبطاء الإيقاع الزمني للرواية تشويش الزمن الداخلي للرواية، فهذه الرواية تتشابك فيها الخطوط وتتداخل فيها المتون الحكائية، ولا تكتمل حكاية في مكانها، يبدأ السارد بموضوع أو قصّة أو تأمل، ولا يستطيع القارئ التنبؤ بما سينتهي فيه الفصل، حيث فصل بين الوحدات السرديّة بثلاث نجمات، وفي كلّ مقطع ندخل في زمن غير مرتبط بزمن المقطع الذي سبقه، فالمقطع الثاني الذي يسرد فيه يوما من حياة السارد، ولقائه بصفاء في اللويبدة وانهائه بحضور أمسية قصصية، والذهاب مع عماد الجناني في جلسة شرب في بار أبو أحمد، ثم يليه مقطع ينتقل فيه إلى مكان آخر يحاور فيه أيوب حول الأسطورة والموت في حسبان ثم لقائه بأبي النور، ويسرد فيه صفات أيوب وصفات أبي النور، ليعود في المقطع نفسه يستذكر حلمًا حلمه في طفولته وتفسير فتنة لهذا الحلم... ، هذا بالإضافة إلى كثرة الإشارات التي تتحدّث عن المستقبل، والمستقبل هنا هو الموت، وما سيحدث بعد أن يموت السارد، أو إحدى الشخصيات:

" - سيأتي يوم أخرج فيه من قبري الملقى على ضفاف سفح محاصر بالبلان والأفاعي، وأسير إلى جانبك.

---

(١) البراري، **تراب الغريب**، مصدر سابق، ص ١١٢.

ـ عندها سأصحبك إلى هنا(الإشارة إلى البار) ..ستكون شفاهك مشقّقة عطشا وسجائرك أفسدتها رطوبة المدفن.

ضحك حتى كادت تدمع عيناه، وقال بجديّة كاملة:

ـ قبل أن أموت ذلك الموت، سأترك لك بعض القصائد لتضمنها في كتابتك حين أصبح إحدى شخصياتك"[١]

فما يخفى أنّ هذا الحديث هو ما يجري الآن، بين الشخصيّات، وعن المستقبل، وسيكون استشرافا إذا تحقّق، وقد أنبأنا النص أن السارد صاحب ضمير المتكلّم في الرواية قد كتب هذه الرواية قبل أن يموت، وأن هذه الرواية قد رأت النور بعد موته، حيث نكتشف أن صفاء هي التي أوصلت الرواية إلينا.

وإذا أخذنا مقطعًا من رواية (أوراق معبد الكتبا)، أو (عندما تشيخ الذئاب)، أو (دفاتر الطوفان)، فإننا سنكون أمام زمانية جديدة في الرواية، غير تلك التي ظهرت في الروايات السابقة، فالسرد مقدّم في هذه الروايات بوساطة الشخصيات، وكل شخصية تروي عن نفسها، وعن علاقتها بالآخرين، ونصير أمام متحدّثين، أي أمام رواة، فيتمسرح الحدث أمامنا، ويكون الزمن لحظتئذ هو زمن ظهور البطل في النصّ كما أشار الباحث في الفصل الأول.

إنّ هذا النمط من السرد يختلف عن النمط الذي يروي فيه كلّ سارد حكايته، وتجتمع في النص حكايات مختلفة، وإنما نحن هنا أمام حكاية واحدة يروي كل شخص دوره فيها، وحضوره في أجوائها؛ ففي رواية (عندما تشيخ الذئاب) يقتطع من الزمن المدّة التي عاش فيها عزمي الوجيه، ويقتطع من المجتمع الشخصيات التي تعالق معها عزمي الوجيه، وكل شخصية من هذه الشخصيات تروي عن نفسها، فنتعرّف من خلال ذلك شبكة العلاقات الاجتماعية في النص، ونتعرف الحكاية في زمانيتها الأصلية، لكنّ الزمن الروائي الحقيقي هو زمن ممسرح، ويعتمد الإيقاع فيه على لغة النص والمستويات المعروضة فيها؛ ذلك أنها عند جمال ناجي لغة وسيطة منسجمة

(١) البراري، المصدر السابق، ص ٢١.

مع صاحبها، أي الشخصية التي تتكلّم بها، وعلاقة هذا بالزمان هو السرعة التي تقدّم بها الشخصيّة ذاتها، اعتمادًا على اللغة، وغايات المتكلّم: التواصل، أم التداعي، أم التأمّل.

وإذا كان إيقاع الزمن في روايات: (عندما تشيخ الذئاب)، و (دفاتر الطوفان)، و (أوراق معبد الكتبا) يبدو سريعًا، فإن الباحث يرى أن هذه السرعة آتية من الاقتصاد في كثافة اللغة، واتباع لغة التوصيل، والنزع المسرحي في تقديم الشخصيات، وهو الأهم، إذ يستغرق المتلقي مع الشخصيّة، في روايتي (عندما تشيخ الذئاب)، و(أوراق معبد الكتبا)، ومع الشخصية أو الشيء في رواية (دفاتر الطوفان)، وتتميّز الأخيرة في اعتمادها اللغة البسيطة التي تكون الغاية منها التوسّط بين الحدث والقارئ، أي لغة التوصيل التقليديّة في أبسط مهامّها، ومن هنا نرى مشهد قد يبدو تفصيليًا فنشعر بالسرعة مع تدخّل السارد الذي قد يشتت الذهن ويؤدي إلى تعليق القراءة، ونقتبس المشهد المتحرّك الآتي لمسير أسمهان خلف المحامي عبدالرزاق بعد أن طلب منها معالجة والدته: "جهدت للحاق به، بدا لو أنه هارب منها، وأزعجها هذا الخاطر، لكنّها قدّرت لهفته على أمّه، لم تتسن لها الفرصة لتلفت انتباهه إلى القمر الذي يمرّ سريعا مداعبًا الغيمات المتحرّكة في قبّة السماء، وكأن وعدًا بالمطر يكمن وراء تلك البرودة، أرادت أن تقول له إنّ هواء الليل البارد عليل منعش، كيف يخطر ببالها أن تتحدّث مع رجل عن القمر يلعب في الفضاء، أو عن نسائم الليل!! لم تكن هناك فرصة أساسا للحديث، سبقها على سلم بيته، وتعثرت وراءه مرتين دون أن يلتفت، حتى في البيت الصغير حيث المريضة ممتدّة على بساط صوفيّ تتأوّه وتشتكي انفجارًا يقطع مصارينها، لم يتحدّثا فعليا، انتشت لشدّة ارتباكه، كان يتحرّك بين يديها كطفل جاهل..."[(١)] ، ولا شك في أنّ هذه اللغة المشحونة بالحركة تجعل القارئ يمارس السرعة نفسها في القراءة، ويختصر ما تختصر، ويتأمّل ما تتأمّل، ونلاحظ كيف مرّت تدخلات الراوي كأنها لا شيء، مع أنها فتحت رأس أسمهان وأرتنا ما فيه من هواجس وأسئلة، وهذا ما قصدته في تميّز اللغة السردية في رواية (دفاتر الطوفان).

---

(١) خريس، **دفاتر الطوفان**، مصدر سابق، ص١٨٧.

وإذا كانت الروايات التي أشرنا إليها سابقًا ذات سرعة منسجمة مع الثيمة والهاجس كما في رواية (زمن الخيول البيضاء)، ورواية (خارج الجسد)، وذات حركة سريعة كما في روايات: (عندما تشيخ الذئاب)، و(دفاتر الطوفان)، و(أوراق معبد الكتبا)، فإن الثيمة، والنمط سيكونان باعثين على الإيقاع البطيء في الرواية كما رأينا في رواية (تراب الغريب)، وكما يظهر في رواية إلياس فركوح (أرض اليمبوس)، ورواية جمال أبو حمدان (قطف الزهرة البرية).

في (أرض اليمبوس) تنطلق الرواية من لحظة دخول البطل/ الراوي المستشفى:

" حدث هذا قبل إصابتك الأخيرة لتكون راقدًا هنا: راقد تخربش بعينيك على الحائط والسقف قصّتك الجديدة القديمة"[١]

وتذهب في الماضي حتى الطفولة

" ولدت في سنة النكبة[٢] .

والسير في الماضي بما يشبه الهذيان، وهنا نستطيع أن نقول إنها من روايات تيار الوعي:

"بطلاً كنت صغيرًا لما بعث بك أبوك الصامت وبأخيك إلى القدس لأن ليس ثمّة أقساما داخلية في مدارس عمان، فشهدت أنّ تلك البلاد من حجر وتراب"[٣].

وتذهب في التجربة الذاتية إلى مراجعة المنجز الثقافي/ الكتابي:

---

(١) فركوح، أرض اليمبوس، مصدر سابق، ص ١٧٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٩.
(٣) المصدر نفسه، ص١٢٩.

" تستّى لي قبل أكثر من عشرين عامًا، حين كنت أكتب القصص، أن أخصص واحدة لمريم... لن أرضخ للمكتوب مسبقًا.. فأنا الآن لست ذاك، والأشياء التي أستحضرها لأكتبها ليست تلك؛ فمنها ما شاخ وخبا، ومنها ما جدّد شبابه وزها"[١] وهي هنا رواية مُعاودة، وتناقش الكتابة نفسها في كل مفاصلها[٢]، وهي هنا رواية رواية، وهي بكلّ هذا عصيّة على التصنيف، بمعنى أنها تغدو رواية السيرة الذاتية بالمعنى الحقيقي، وإن كنّا قد قلنا إنها كذلك سابقًا؛ ففيها من التخييل ما يخرجها من السيرية، فضلاً عن الميثاق الذي لا يؤشر على ذلك[٣].

ممّا سبق نصل إلى أننا غير قادرين على تنميط رواية (أرض اليمبوس)، حتى نحيل الزمن فيها، السرعة والسبطء فيه، إلى ثيمة أو نمط، لكننا نستطيع تحديد مبطئات الزمن التي جعلت منها رواية ذات حركة زمن بطيئة في تشظي التوزيع الزمني، وكثرة المقاطع التأمّلية، وإعادة إنتاج التجربة الذاتية في الكتابة، وكثرة المونولوجات، وإحساس الكاتب نفسه بالزمن من خلال محاولته إطالته عن طريق كلّ ما سبق.

أمّا رواية (قطف الزهرة البرية)، فإنها ليست ذات زمان وقائعي، وإنّما الزمن فيها مرمّز، بل إن الرواية نفسها تتحدّث عن الزمن: " ليس للزمن ذاكرة، وما الزمن إلا امتداد وهميّ، بين أمس لا يرجع أبدا، وبين غد لا يأتي أبدا، وما فيه حقيقي إلا اليوم، الذي يتشظى إلى لحظات هاربة، عصيّة على الإمساك"[٤] ، وإذا أردنا التعرّف على زمن المتن الحكائي، فإن من السهل الوصول إليه وترتيبه، ولكن الصعب وضعه في إطار تاريخي، أي أنه يمكن أن يكون قد حدث في أي حقبة تاريخية، ليس في النص أي إشارة يمكن التعويل عليها لنقول إن هذا حدث في القرن العشرين أو القرن الحادي والعشرين أو غيره إلا تاريخ طباعة الرواية المثبت على غلافها.

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٥٦.
(٢) انظر: المصدر السابق ، الصفحات: ٥٦، ١٠٣، ١٣٠، ١٣١، ١٤٢، ١٧٢.
(٣) انظر: نور الدين، صدّوق، ٢٠٠٩، **أفق الرواية: دراسة في ثلاثية إلياس فركوح**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر، ص١٢٢.
(٤) أبو حمدان، **قطف الزهرة البرية**، مصدر سابق، ص ٤٩.

وإذا كنّا نضع هذه الرواية ضمن الروايات ذات الحركة البطيئة، فإننا سنجد أن بطء حركة الزمن فيها ناتج عن ثيمتها، فهي رواية ذاهبة في التأمّل الذي جعلت القصّة الحاملة وسيلته، وعندما تصنع القصّة للدلالسة على أفكارها، وتشفع في سردها بالتأمّلات الشاردة، والتعبير المجازي، كما رأينا في مناقشتنا الرواية في فصل الحدث، وفصل الشخصيّات، فإننا أمام ما يجعل السرعة بطيئة نتيجة اللغة التي لا تريد أن توصل بقدر إرادتها فتح أفاق التأمل والشرود، وهنا، ربّما، تتضاعف مدّة القراءة، وأقول ربّما لاختلاف القرّاء، والظروف المحيطة بعمليّة القراءة، لكنّ المؤكد هو أن اللغة، في هذه الحالة، ستجعل حركة الزمن بطيئة، ولنأخذ الاقتباس الآتي من حوار بين الابن وأبيه: " اعلم يا بني .. أن حياة الإنسان يوم واحد، وإن كل أيام عمره قبل ذلك اليوم مقدّمات له، وأنّ كل أيام عمره بعد ذلك اليوم خواتيم له. قلت هذا أعرفه. هزّ رأسه في موضعه، وأكمل: أما قلت لك إن طفولة الإنسان نزوع إلى الغد، وإن شيخوخته نكوص إلى الأمس... كدت أقاطعه... ارتفع صوتي: إن كنت لا تعرف ميقات ذلك اليوم، فما هي صفاته؟ حول وجهه إلي وقال: مبهمة ولا يكون على حال يوصف..."[١] ، ومع أننا اختصرنا الحوار، إلا أن ما أوردناه يكفي للدلالة على الزمن الداخلي للسرد، فنحن أمام إيقاف لحركة الزمن، والاستماع لحديث الشخصية، وتأمّلاتها، حيث يتساوى زمن القصّة مع زمن الحكي، إلا أن زمن القصّة سيزيد عنه بمقدار التعليق الذي يورده الراوي بين عبارات الحوار كقوله: (كدت أقاطعه .. ارتفع صوتي). كما أنّ في الرواية ما هو أبعد من ذلك في التبطيء، ذلك أننا نجد قصيدة يُفتتح بها أحد المقاطع، وهي خارج زمن الحكاية تماما.

* * *

والخلاصة التي توصّلنا إليها من هذه القراءة للزمان والمكان يمكن أن تشكل لبنة جديدة في تجلية العلاقات بين بناء الرواية، وغاياتها، أو هواجسها؛ ذلك أننا في قراءة المكان نلمح ما يأتي:

---

(١)أبو حمدان، المصدر السابق ، ص ٦٣.

ـــ ذهبت رواية الذاكرة الشعبية إلى تسريب دفء المكان للمتلقي عبر الصورة المزجية التي تشكلت من الحركة وأثر الزمن في المكان، وغاب عنها التأمّل الجمالي لصالح تخصيب الحركة بالوصف التشويقي المنسجم مع حركة السرد والشخصيات.

ـــ تأدلجت صورة المكان بالرواية المؤدلجة، فقلبت معادلة الدفء والحنين إلى البيت الأول، أو العش الأول، فصار المكان الحميم تحت وقع الإيديولوجيا مكانا طاردا ، وصار المكان الجديد المجهول مكان سحر وجمال كما هو الحال في رواية خارج الجسد لعفاف بطاينة.

ـــ استوحش المكان، وانقلبت فيه المعايير الجمالية ودلالات الألفاظ في الرواية المسكونة بهاجس الموت.

ـــ حاولت الرواية المستندة إلى التاريخ تأثيث المكان التاريخي لينسجم مع الغاية الذاهبة إلى إعادة الاعتبار للمجتمع من سطوة التاريخ السياسي، أو المسيس.

ـــ عملت اللغة في رواية السيرة الذاتيه على نقل الألفة بالمكان وجعله غنيّا حتى في الحالات التي يلفّه فيها الفقر.

ـــ أظهرت الرواية السياسية تنوع المكان من المكان المهمّش إلى المكان الغني، ومن المكان الاجتماعي إلى المكان السياسي (المزرعة)، وجلّت المكان السياسي بصورة غير مسبوقة.

ـــ حدّد الإطار الزماني العام موضوعات الروايات، وصبغها بتجلّياته في أنفس الروائيين، وألقى بظلاله على النصوص الروائيّة في الفترة المدروسة.

ـــ قفز الروائيون في هذه الفترة قفزة أخرى تجاوزت جلد الذات إلى البحث عن آفاق أخرى للكتابة، تتحرّر من الشعاريّة، أو الخطاب السياسي

المباشـــر، أو مـــا يطلـــق عليـــه الأدب السياســـي، ونقـــل القلـــق الجمـــالي والوجـــودي إلـــى آفـــاق جديـــدة، متحـــرّرة مـــن وقـــع الهزيمـــة المباشـــر، ذاهبـــة فـــي وقـــع الانهـــزام الكلـــي إلـــى أســـئلة أخـــرى قـــد تفسّـــر، أو تفـــتح الآفـــاق نحـــو تفســـير آخـــر غيـــر التفســـيرات التـــي قدّمتها الرواية العربية، في بداية عقود الهزائم المتوالية بعد العام ١٩٦٧.

ـــ انســـجم إيقـــاع الســـرد مـــع غايـــات الســـارد، أو الكاتـــب، ذلـــك أنّ الروايـــة التأمّليـــة أبطـــأت الإيقـــاع مـــن خـــلال لغـــة التخييـــل الهادفـــة إلـــى إثـــارة الأســـئلة أكثـــر مـــن التســـلية، فيمـــا كانـــت الروايـــة الذاهبـــة فـــي التـــاريخ تتـــوخى الإيقـــاع الســـريع، والعبـــارة القريبة، انسجاما مع ما تستبطنه الرواية، وما تنشده.

الفصل الرابع

بنـــاء السّرد

فـــي هــذا الفصـــل ســيحاول الباحــث الوقــوف علـــى مفهــوم الســـرد، ومكوّناتـــه، وتقنياتـــه التـــي يمكـــن دراســـتها فـــي أي نـــص روائـــي، والآليـــات التـــي يبنـــى بهـــا الـــنص الروائـــي مـــع إقـــرار الباحـــث مســـبّقا بأنـــه لـــيس مـــن الضـــروري دراســـة التقنيـــات الســـردية فـــي كـــل النصـــوص الروائيـــة التـــي يـــدور التطبيـــق عليهـــا؛ لأنّ مثـــل هـــذا يخـــالف الفرضـــية والمـــنهج الـــذي اختطهمـــا الباحـــث، وحـــاول أن يجعلهمـــا مـــوجّهين للقـــراءة لتكـــون أكثـــر فائدة وتماسكا.

أولاً : مفهـــوم الســـرد: جـاء فـي اللســان: "السّـرْدُ فـي اللغـة: تقدِمـةُ شـيء إلـى شـيء تـأْتي بـه متّسـقاً بعضُـه فـي أثـر بعـض متتابعـاً. سـرد الحـديث ونحـوه يسْـرُدُه سـرْداً إذا تابعـهوفـلان يسْـرُد الحـديث سـرداً إذا كـان جيّـد السـياق لـه. وفـي صـفة كلامـه، صـلى الله عليـه وسـلم:لـم يكـن يسْـرُد الحـديث سـرداً أي يتابعـه ويسـتعجل فيـه. وسـرد القـرآن: تـابع قراءتـه فـي حـذر منـه. والسّـرد المُتتـابع."[١] حيـث نـرى فـي هـذا التأصـيل للمفهـوم فـي اللغـة العربيـة مـا يوافـق، إلـى حـد كبيـر، المفهـوم الحـديث للسـرد، تخصيصًـا الإشـارة إلـى التتـابع، وعلاقتـه بالحـديث، وربّمـا يكـون الحبـك أقـرب إلـى مفهـوم السـرد المـراد، فقـد جـاء فـي اللسـان أنّـه "روي عـن ابـن عبـاس فـي قولـه تعـالى: والسـماء ذات الحُبُـك؛ الخَلْـق الحسـن... والمَحْبُـوك:مـا أُجيـد عملـه. والمحْبُـوك: المُحْكَـمُ الخلـق، مـن حبكـتُ الثـوب إذا أحكمـت نسـجه ...وجـاد مـا حبكـهُ إذا أجـاد نسْـجه.وحبـك الثـوب يَحْبِكـه ويَحْبُكـه حبْكـاً: أجـاد نسـجه وحسّـن أثـر الصـنعة فيـه."[٢]، حيـث نـرى فـي هـذا الاقتبـاس التحسـين، والصـنعة، وهـو مـا يقـارب صـياغة الـنص، أو طريقـة صـياغة الـنص،

---

(١) ابن منظور، اللسان، مادة سرد.
(٢) ابن منظور،السابق، مادة حبك.

حيث تشير معاجم المصطلحات النقدية إلى مثل هذا؛ فقد ورد في ممعجم مصطلحات نقد الرواية ما نصّه: " السرد أو القص، هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسّع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به"(١).

وربما يكون الاقتباس الآتي أكثر تحديدًا، فقد ورد في قاموس المصطلح السردي أنّ السرد " الحديث أو الإخبار (كمنستج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبًا ما يكون ظاهرًا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبًا) من المسرود لهم"(٢)، إذ نرى إمكان تعدّد الوقائع، وتعدّد الرواة، ومزج ذلك بالخيال، وهو ما يحيل إلى الضمائر المستخدمة في السرد، وعلاقة الضمائر بالثيمة المركزية للرواية، بما ينسجم مع السؤال المركزي للدراسة، ومحاولة الإجابة عنه استكشافًا أو اختبارًا لفرضية العلاقة الجدلية بين الضمائر والثيمة المركزيّة في الرواية، وليس تطبيقًا لمقولات مسبقة، مع التركيز على البنية، أو العملية البنائية، ونخلص من كلّ ذلك إلى أنّ السرد هو الأسلوب أو الطرائق التي يقدّم بها المتن الحكائي داخل المبنى الحكائي، وهذا يعني أن دراسة السرد، هي دراسة للضمائر في الرواية بوصفها مؤشرًا على علاقة الراوي بالمروي والمروي له، ودراسة الصورة الحوارية لأهميتها في استجلاء الخصائص النفسية والاجتماعية والاقتصادية للشخصيات، والصورة السردية بوصفها مؤشرًا على أسلوب الكاتب أو الرواية، وطريقة تقديم الحدث، والصورة الوصفية بوصفها تكثيفًا للرؤية الكاتب الفية، وتمثيلاً على نجاعة اللغة المستخدمة في تقديم الوصف، وانسجامها مع ما تصف، وهذه الدراسة لن تنفصل بأي حال عن العناصر الأخرى التي يتكون منها البناء الروائي، وقد سبق للباحث أن أشار إلى ذلك في غير موضع؛ إذ أدار الدراسة كاملة على تكامل هذه العناصر، وتضافرها في تجلية البناء الفني في الرواية، من خلال انتظامها في المبنى الحكائي، أو الشكل الحكائي، أو النص الروائي، وهو موضوع دراستنا هذه،

---

(١) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٥.
(٢) برنس، جيرالد، المصطلح السردي، مرجع سابق ص ١٤٥.

لكنّ هذه الدراسة لا تتجه إلى البنية وفق المفهوم البنائي أو البنيوي، وإن استفادت منه ومن المنهج الشكلي في معرفة وتعريف تقنيات السرد، وإنما تتجه إلى دراسة النص الروائي دراسة نقديّة.

ثانيًا: قراءة السرد الروائي: داخل النص

أ- حركة الضمائر

لاستخدام الضمائر في النص الروائي أهميّة كبيرة في التحليل النقدي للرواية، ذلك أنها تشير إلى العلاقة بين الراوي والمروي، والمروي له، فضلاً عن اختلافها في القدرة على الإيهام بالواقع، كما سنوضحه، أو الإيهام بعدمه كما هو الحال فيضمير الغائب الذي قد يحيل إلى عدم وقائعية ما وقع فعلاً بنسبته إلى الغائب في الزمن الماضي، وبالتالي إلحاقه بقصص التسلية، وهذا فيه نظر، ومن هنا لا بدّ من الوقوف على تعريف بهذه الضمائر، وما يتيحه استخدامها في العمل الروائي.

أ - ١ - ضمير الغائب

أكثر الضمائر استخدامًا في الرواية، وهو وسيلة يمرّر من خلالها السارد ما يشاء من أفكار، ويفصل زمن الحكاية عن زمن الرواية، ويتيح للسارد أن يعرف كلّ شيء عن شخصياته[١]، كما أنه يتيح للكاتب التنصّل من المسؤولية عمّا تحمله الرواية من أفكار أو مواقف قد لا يريد أن يتحمّلها[٢]، كما أنه يتيح للكاتب تحديد المسافة بينه وبين ما يكتب، باختفائه وراء هذا الضمير، حيث يرى بعض النقاد أن الأبطال " ماهم إلا أقنعة يروي من ورائها (الكاتب) قصته، ويحلم من خلالها بنفسه"[٣]، وفي الوقت الذي يكون فيه البطل محكيًّا عنه بضمير الغائب، فإنّ ذلك يتيح للكاتب أن يحلم بحريّة، ولنا أن ننظر في بطلة (خارج الجسد) للتمثيل على ذلك، وقد كان هذا الأسلوب في كثير من الروايات الصادرة في الفترة المدروسة مثل، رواية (رغبات ذلك الخريف) لليلى الأطرش، و(الرقص مع الشيطان) لسميحة خريس، و(نجمة الراعي)

(١) مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص ١٥٣-١٥٤.
(٢) قسومة، **طرائق تحليل القصة**، مرجع سابق، ص ١٣٧.
(٣) بوتور، **بحوث في الرواية**، مرجع سابق، ص ٦٤.

لجمال أبو حمدان، و(الشندغة) لقاسم توفيق، و (ظلال باهتة) لنازك ضمرة، و (وادي الصفصافة) لأحمد الطراونة.

أ - ٢ - ضمير المتكلّم

قد يعاكس ضمير المتكلم ضمير الغائب في الخدمة التي يقدّمها للكاتب، لأنه يوكل للسارد، الذي ليس هو الكاتب، القيام بأحداث، والحكي عن نفسه بصورة تبقي احتمال التصديق قائمًا مع أنّ ما يرويه تخييل ووهم، وفي هذا المجال يقول ميشيل بوتور إننا "نستعمل صيغة المتكلّم في كلّ مرّة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا، كما فعل دانيال ديفو في (روبنسون كروز)". ويفترض بوتور سؤالاً مهمّا لو استخدم ديفو ضمير الغائب، يقول" ولو كان الكاتب، في الواقع، قد استعمل صيغة الغائب لكان جرّنا إلى طرح السؤال التالي: (لماذا لا يعرف أحد غيره شيئًا عن هذا الأمر؟) لكنّ الكاتب الذي يعرض لنا مشاكله يجيب مسبقًا عن هذا السؤال ويحيل كل تثبيت إلى المستقبل، ويشرح لنا كيف أنّ (واحدًا) فقط علم بالأمر، وأن الباقين لم يعلموا به"[١]

إنّ أهميّة ما جاء به بوتور تكمن في كونه قد ربط بين المرسل والمستقبل، أو الراوي والمروي له، فضلاً عن كونه قد فسّر أهميّة استخدام ضمير المتكلّم في الإيهام، ونقل الرواية من أفق البحث عن مغامرة أو واقعة مثيلة في ذهن المتلقي إلى الاستجابة المستندة إلى أنّ ما يروى تجربة مرّ بها الراوي على الأقل، ويمكن أو لا يمكن إثباتها في المستقبل.

وقد جاء الكثير من الروايات الصادرة في هذه الفترة بهذا الأسلوب، نذكر هنا (باب الحيرة) ليحيى القيسي، و(النهر لن يفصلني عنك) لرمضان الرواشدة، و(بالأبيض والأسود) لجميلة عمايرة، و(ظمأ السنابل) لإبراهيم عوض الله، و(مدارات) لمحمد عبدالله الطاهات، و(الملائكة لا تمشي على الأرض) لحسام الرشيد.

أ - ٣- الحوار الداخلي، أو الضمير المغلق

---

(١) بوتور، ميشيل، **بحوث في الرواية**، مصدر سابق، ص ٦١.

قد يبدو من الصعوبة بمكان تقبّل حشو الحوار الداخلي بين مفردات الضمائر، لكنّ هذه الصعوبة، ربّما، ستزول عندما نعرف أن الضمائر تقدم السرد، فتصف الماضي بـ (كان) و (حدث) وتصف الحاضر بـ (يحدث) وقد تصف المستقبل بـ (سيحدث) وفي كلّ هذا يمكن أن نحيل العبارة من مرسل إلى مستقبل، ومن راو إلى مروي له، سواء أكان موجودًا أم كان قارئًا مفترضًا، لكن خطاطة الاتصال سوف تختلّ في حالة النجواء، لأننا لا نستطيع تصوّر اللغة التي تمّ بها الحوار، كما لا نستطيع أن نتصوّر الطريقة التي تمّ فيها تحويل الحوار الداخلي إلى كتابة كما يرى بوتور[1]، إلا إذا نصّ الكاتب على الحوار، وجعله منقولا كأن يقول: قال في نفسه، أو قلت في نفسي، أو تساءلت، أو تساءل إلخ، ففي هذه الحالة يمكن جعل الضمير منفتحًا قابلا للتداول بوصفه ينقل حدثًا، ولا يمارس الحدث نفسه.

أ ـ ٤ ـ ضمير المخاطب

إن ضمير المخاطب في السرد الروائي من أقل الضمائر استخدامًا، وليس المقصود به الضمير النحوي الذي يمكن أن يرد في أي حوار، وإنما أن يقدّم السرد بضمير الخطاب، أو كما يقول بوتور: " الشخص الذي نروي له قصته الخاصّة به"[2]، فالأساس الذي يعتمد لدراسته بوصفه ضميرًا للسرد أن يقدّم السرد به كما في المثال الآتي من رواية (أرض اليمبوس) : "حزنك ملتبس غامض، لا تجد له تفسيرًا. أعذرك، كنت صغيرًا لحظتذاك. أكبر من أخيك، لكنك أصغر من أختيك...ستبقى الدنيا حمّالة لمفاجآتها السارّة وغير السارة. والأخيرة ... تنفتح عليك بلا تمهيد، وتبتلعك كالغول الهائل"[3]، إذ نرى في هذا الاقتباس أن السّرد مقدّم بضمير المخاطب، ونفهم منه ماضي الشخصية المخصوصة بالخطاب، بل نقدّم قصّة الشخصية الخاصّة لها. وقد يصلح هذا الضمير في رواية تيار الوعي أكثر من غيرها من الروايات، لأنه في الغالب يأتي بمخاطبة السارد نفسه عندما يجرّد منها مخاطبًا كما فعل فركوح في الاقتباس السابق، كما يصلح استخدام هذا الضمير في الروايات

---

(١) بوتور، المرجع السابق، ص ٦٣.
(٢) المرجع السابق، ص ٦٧.
(٣) فركوح، **أرض اليمبوس**، مصدر سابق، ص ١٥٠.

البوليسية، وفي جلسات التحقيق بخاصة، عندما يروي المحقق القصّة الافتراضيّة للمتهم إيهامًا له بمعرفة تفاصيل الواقعة(١).

ويخالف الباحث ما ذهب إليه عبدالملك مرتاض، عندما أراد أن يثبت أن العرب أول من استخدم هذا الضمير، حيث أورد مرتاض حوارًا عاديًّا مقتبسا من ألف ليلة وليلة وأشر به على ضمير المخاطب باعتباره دليلاً على استخدام العرب لهذا الضمير، حيث خلط بين النحوي والسردي في الأمر(٢).

ب- الراوي

انسجامًا مع مع سبق، فإن دراسة السرد في الرواية لا بدّ أن تمرّ بدراسة الراوي، ولو توصيقًا، لأنه مرتبط ارتباطًا وثيقا بالضمائر السردية، وقد يكون ممثلا بأحد هذه الضمائر، انسجامًا مع تعريف السرد بوصفه (وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي)(٣) ، ويدرس الرواي من خلال علاقته بالقصة، أو علاقته بما يروي، ويصنّف وفق ذلك، مع ضرورة التمييز بين الراوي والكاتب، فالراوي غير الكاتب(٤)، إذ إنه قد يكون أحد الشخصسيات، وقد يكون متخفّيا لا نعرف عنه إلا الضمير الذي يسرد به الأحداث، أو يقدّم به الوصف ذلك أنّه "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة"(٥).

ج - الرؤية السردية

لقد تجاوز هذا المفهوم الحقل البصري، إلى الحقول الملموسة والمدركة كافة، فهويتناول السمع والبصر والشم والتذوّق، فضلاً عن تناوله

---

(١) ينظر، بوتور، ميشيل، **بحوث في الرواية**، مرجع سابق، ص ٦٩.
(٢) انظر: مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص ١٦٤-١٦٦.
(٣) ستار، ناهضة، ٢٠٠٣، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ط١، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ٦٤.
(٤) قسومة، الصادق، ٢٠٠٠، **طرائق تحليل القصة**، ط١، تونس، دار الجنوب للنشر، ص١٣٦.
(٥) إبراهيم، عبدالله، ١٩٩٢، **السردية العربية**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ١١.

للعلم والمعرفة والكم المعرفي(١)، وصار يشير إلى " الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها"(٢).

ولعلّ الجدول الآتي يبيّن اختصار الأنظار المؤسسة لمفهوم الرؤية في النص السردي(٣):

رأي(Pouillon) من كتابه" الزمن والرواية" Gllimard ط ١٩٤٦	رأي تودوروف من كتابه " الأدب والدلالة" Larousse ط ١٩٦٧	رأي جينت من كتابه " صور III " ط ١٩٧٢
الرؤية من الخلف	الراوي > الشخصيّة	بؤارة صفر
الرؤية المصاحبة	الراوي = الشخصية	بؤارة داخلية
الرؤية من الخارج	الراوي < الشخصية	بؤارة خارجية

حيث نرى التركيز على الكم المعرفي، وهو ما يترتّب عليه اختلاف أساليب السرد، ذلك أن الراوي كلّي العلم، الذي يعرف أكثر من كل الشخصيّات يتيح للمؤلف أن يقدّم كل ما يريد دون حرج، أما الراوي الذي يعرف أقل من الشخصية، فإنّه يجعل الأمر أصعب على الروائي، لأنّه يجب أن يقدّم ما يقنع القارئ، أو يسوّغ الحدث، ويصبح من الصعب تحميل الشخصية أكثر ما تحتمل من الأفكار، أو الأفعال السردية.

(١) انظر: قسومة، الصادق، طرائق تحليل القصّة،مرجع سابق، ص ١٥٥.
(٢) إبراهيم، عبدالله، ١٩٩٠، **السردية العربية** ، مرجع سابق، ص١١٧.
(٣) قسومة، **طرائق تحليل القصة**، مرجع سابق، ص ١٦٠. وانظر : **طرائق تحليل السرد**، ١٩٩٢، ضمن سلسلة ملفات، ط١، الرباط، اتحاد كتاب المغرب، ص ٥٨.

د- الصيغة

ويرتبط بالرؤية مفهوم الصيغة السرديّة، حيث تشير " بأبسط مفاهيمها إلى طريقة الإرسال، أي، كيف يقدّم لنا السارد المادة"(١)، وإذا كنّا في الرؤية نتناول كم المعرفة التي يضطلع بها الرواي قياسا للشخصية، وكيفية رؤيته الأحداث، فإننا في الصيغة نتناول الكيفية التي يقدّم فيها السارد ما يسرد، وقد أفاض النقاد بالحديث عن هذه الكيفية، وحاولوا تقسيمها ليتسنى التفريق بين الكيفيات المختلفة وفق العرض المقدّم من قبل السارد، وبهذا تمّ تقسيم المسرود إلى ما يأتي(٢):

١. المسرود: الخطاب الذي يرسله المتكلّم وهو على مسافة مما يقوله، وغالبا ما يأتي بضمير الغائب.
٢. المسرود الذاتي: الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم عن نفسه وإليها في أشياء تمت في الماضي(النجواء).
٣. المعروض المباشر :عندما يتكلّم المتكلّم إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام، ويسمّى المشهد.
٤. المعروض غير المباشر: المعروض المباشر مضافاً إليه تدخلات الراوي، السارد.
٥. المعروض الذاتي:أن يتحدّث المتكلّم عن نفسه وإليها عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.
٦. المنقول المباشر: نقل كلام الآخرين (معروض مباشر) لكن يقوم بنقله متكلّم غير المتكلّم في الأصل.
٧. المنقول غير المباشر: لا يحتفظ الناقل بالكلام الأصل، ولكنه يقدّمه بشكل الخطاب المسرود.
٨.

---

(١) الشوابكة، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف**، مرجع سابق ، ص ١٣٥.
(٢) انظر: الشوابكة، المرجع السابق، ص ١٣٦-١٣٧. و يقطين، سعيد، ١٩٩٣، **تحليل الخطاب الروائي**، ط٢، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص ١٩٨.

هـ ـ الصوت: يشير مفهوم الأصوات إلى تعدّد وجهات النظر، أي تعدد المنظور الذي تقدّم به الأحداث[1]، فالصوت السردي هو وجهة النظر، وعندما نقول: هذا صوت المؤلف، فإننا نعني وجهة نظر المؤلف، وعندما نقول هذا صوت الشخصية (س)، فإننا نعني أنّه رأي الشخصيّة (س) أو فكرها أو توجّهها.

و ـ التصوير

وهو تجلي كلّ ما سبق من خلال الأداء والصياغة اللغويين، حيث سيدرس الباحث في هذا الباب الصورة الوصفية، والصورة السردية، والصورة الحوارية، ونظرًا لتداخل التصوير مع دراسة اللغة الروائية، فإن الباحث سيرجئ دراسة التصوير إلى فصل اللغة، لأنه المكان الأنسب لمثل هذه الدراسة، وهذا الإرجاء، وفق ما يرى الباحث، لا يضير توزيع الفصول، ولا موضعة المفردات، لأن الفصول كلّها تتضافر في الإجابة عن السؤال المركزي في البحث، واختبار فرضيّاته.

ثالثًا: العتبات

إن النص الروائي يبدأ بالكلمة التي يبدأ بها السرد، لكنّ الواقع يرينا أنّه قلّما تبدأ رواية ما منشورة بالكلمة الأولى للسرد، وأنّه كثيرا ما نرى أن الرواية تبدأ من الصفحة الخامسة أو السادسة أو السابعة، ثمّ إننا لنجد في بعض الروايات تقدمات، أو إشارات إلى المراجع التي نهلت منها الرواية مادتها التاريخية أو الاجتماعية، ثمّ إننا لنجد كثيرا تلك العلاقة الوثيقة بين العنوان ومحتوى السرد، فضلا عن وجود الإهداء مثلا، أو تقديم النص باستعارة مقولة، أو حكمة، أو احتراز، وكل هذا يمكن تضمينه بمفهوم العتبات الذي يشير إلى كل ما يمكن أن يشكل عتبة دخول إلى النص، ويشمل ذلك العنوان، والمقدمة، والإحالات الابتدائية، وصورة الغلاف، وخطوط العنوان،

---

(١) انظر: تلاوي ، محمد نجيب، ٢٠٠٠ ، **وجهة النظر في رواية الأصوات العربية**، ط١، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ١٢.

وشكل الكتاب، وكل ما يتعلق بالنص، ويكون خارج بنيته الأساسية[1]. وأهميّة دراسة العتبات تكمن في الرهان على عدم اعتباطيتها، وقدرتها على تأشير القراءة، فقد تقود القارئ إلى سياق ما، وقد تنبئنا عن الأفق الذي تسير فيه الرواية، كأن تقدّم رواية (تراب الغريب) بمقولة "الناس نيام، حتى إذا ماتوا انتبهوا" فيضعنا في إطار الانتباه والموت، لنجد أن الرواية كلّها تدور في هذا الإطار.

وكل ما سبق يتبع منهج القراءة؛ فالعنوان، مثلاً، يمثل في الدراسات السيميائية العلامة الأولى من علامات النص، ويمثل في كثير من الدراسات ما هو أبعد من مجرّد الدلالة السيميائية المكتفية بذاتها، إذ يمكن أن يكون عنصر تلخيص أو إغراء بالقراءة أو إيحاء بدلالة بعيدة، وهو رسالة قصديّة ترتبط بالرؤية التي يحملها العمل للعالم[2].

رابعًا: بناء السرد في الروايات المدروسة

تفاوتت الأبنية السرديّة في الروايات المدروسة، وتنوّعت الأساليب، وهو تنوّع ستحاول الدراسة أن تجد له تفسيرًا بعد أن تدرس هذه الأبنية دراسة مقطعيّة، تستخدم المقطع السردية للدالة على البناء الكلّي للسرد؛ ذلك أنّ الدراسات المجزأة توصل الفكرة، أو البناء إلى ذهن الناقد، وقد لا توصلها إلى ذهن القارئ، وأهميّة الدراسة المقطعيّة، كما يرى الباحث، هي أنها تحفظ بنية النص كما هي، وتعطي فكرة دقيقة عن تلك البنية.

أ ـ تجلّيات السرد بضمير المتكلّم

من الملامح العامّة للنتاج الروائي في الأردن في العشريّة المدروسة سيطرة السرد بضميرالمتكلّم، ولعلّ في النماذج التي اختارها الباحث دليلاً على ذلك، فقد كان هذا الضمير ناظم السرد في (تراب الغريب) و(أرض

---

(١) انظر: حمداوي ، جميل، ١٩٩٧، **السيميوطيقا والعنونة** ، **مجلة عالم الفكر**، المجلد ٢٥، العدد ٣، الكويت، ص ٩٨. و هياس ، خليل شكري ،٢٠٠١، **سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)** ، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ص ٢٥ وما بعدها. ودراسة مفصّلة في هذا الباب في : أشهبون، عبدالملك، ٢٠٠٩، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ط١، سوريا، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.

(٢) انظر: حمداوي، جميل، **السيميوطيقا والعنونة**، مرجع سابق، ص١٠٠.

اليمبوس) و(خارج الجسد) و (قطف الزهرة البرية) كما كان ضمير السرد الممسرح في (عندما تشيخ الذئاب) و (أوراق معبد الكتبا) و(دفاتر الطوفان)، والرواية الوحيدة من العينة المختارة التي لم تعتمد ضمير المتكلّم إلا قليلا هي رواية (زمن الخيول البيضاء).

ولعلّ في الظروف التي تحيط بهذه النصوص، وقد أشار إليها الباحث في المقدّمة والتمهيد، ما يفسّر هذا، فالإنسان في مثل هذا المحيط يحتاج إلى أن يرتدّ إلى ذاته، والتعبير المباشر عنها، بعد سقوط النشيد الجماعي في تجربة الواقع، وسقوط الحكي بضمير الغائب، بكل محمولاته، وتجلّياته؛ فضمير الغائبِ يمثل إيقاع الماضي، سواء أكان هذا الماضي قريبًا أم كان بعيدًا، هذا من جانب، الجانب الآخر يتعلّق بالبحث عن الجديد، الجديد في البناء والجديد في التشكيل، والجديد في الآفاق السردية القادرة على حمل معاناة الإنسان، وأسئلته المحيّرة، فضلاً عن الرؤى التي يريد إيصالها دون الوقوع في منطقة التساؤل الذي أشار إليه بوتور، في ما مضى، وهو التساؤل الذي يُطرح في حال الكتابة بضمير الغائب؛ لأن القارئ المفترض سوف يسأل، وفق بوتور، من رأى ما رآه السارد؟

وقد تبدو محاولة التفسير السابقة استباقية، لكنّها غير ذلك بعد أن عايش الباحث النصوص على مدار ثلاثة فصول، وصارت في ذهنه كأنّها أمامه يقرأ منها، كما أن التحليل سوف يوسّع من دائرة التفسير تلك، لأن التحليل المقطعي للذي أشرت إليه، سوف يرينا تجلّيات السرد بضمير المتكلّم، وهو مدار البحث الآتي.

أ ـ ١ : السرد في تراب الغريب

لقد جاء ضمير المتكلّم ناظمًا للسرد في (تراب الغريب)، ومنذ الصفحة الأولى يفاجئنا هذا الضمير بعبارة " هذا قبري" ثمّ نسير في الرواية مع راويها المشارك، ونشاركه حياته التي يعيشها أيام كتابة الرواية، ونقرأ ما يكتبه في نصوصه الموازية، أو المتون الأخرى التي تلتئم في سفر الموت،

ولبيان الأسلوب السردي في هذه الرواية نسير مع المقاطع الثلاث التي اخترناها متوالية، لنرى حركة السرد، والقانون الذي ينظّم هذه الحركة في الرواية، ويرى الباحث أنّ من المفيد التذكير بأن الرواية جاءت على شكل مقاطع سرديّة يفصل بين كلّ مقطع ومقطع ثلاث نجمات، ولا تترابط المقاطع بسير سببي، وإنما تأتي متشظية بلا أي ترتيب، وفي رصد المقاطع التي اخترناها سنرى ما يأتي:

يبدأ المقطع الأول بضمير المتكلّم:

" صفاء قرأت وغضبت، ألقت بالأوراق أمامي وأشاحت بوجهها عني إلى صورة لا معنى لها عُلقت على جدار مقهى الرابية:

ـ كلكم هكذا

ـ كيف؟ تكتب بنظرة رجولية... تكتبون عن المرأة كما تنظرون إليها... تكتبون ما ترونه من الخارج(...)

هاجمني ضعف شرس، أحسست بصفاء تصفعني بقسوة... قلت لها والدماء تنزّ من أوراقي الملقاة بلا ذنب:

ـ الرواية غير الحكاية... الزمن مرتبك هنا(...) الحياة التي تشبه المدن تخلط كلّ شيء.

بقيت صامتة وتنقر بإصبعها على الطاولة بتوتر مكشوف(...)

ـ أنتِ جزء من الرواية.

ـ دائما تخلط بيني وبين ثريّا..

ـ ربما ... الموتى يمتزجون بالأحياء كي تكتمل حياتهم ... الموت ينهي كل شيء.. لهذا أكتب ليكون موتهم كاملا.

تمدّد بيننا **صمت** مزعج(...)"[١]

ونلاحظ من خلال المقطع السابق كيف ينظم السارد السرد، حيث ترد عبارة أو جملة تشكل خلفية للمعروض، ثم يبدأ الحوار، ويتخلله تعليقات السارد، وهي تعليقات تكمل الحوار، إما ببيان أثره (هاجمني ضعف شرس) أو وصف المتحاورين (تمدّد بيننا صمت مزعج) ولا يشكل تدخلاً بمفهوم التدخل. وإذ نسير ببقية المقطع نجد أن الحوار والسرد يستمران بالوتيرة نفسها، مع ما يتخلله من صور سرديّة، تمزج الوصف بحركة السرد مثل:

" وأمسكت بي ودموعها تندفع دون بكاء، كما فعلت في ذلك الصباح الداكن، رغم الثلج الناصع الذي كسا حتى أعمدة الكهرباء، وجذوع الأشجار، اتسعت وحدتها وتجاوزت حياة فتاة تقف أمام زوبعة الخامسة والثلاثين، كانت تهتز كقميص فارغ وسط الريح، أردت أن أحتضنها لكنها لم تستجب، في أصابعها برودة الموت حين يتسلل إلى الجسد بكامل وقاحته الثقيلة:

ـ ستتجمّدين... لندخل إلى البيت(...)

ــ لن تكون هناك... تركناها تغفو في المقبرة الموحلة بجانبه، أخذه شتاء سابق.. وهذا الشتاء جرّدني من كل شيء.

أدركتُ أنها تتجمّد دون أن تشعر، جررتها إلى البيت الغارق بالكآبة والصمت والأشجار غير المشذبة (...) أجلستها قرب التدفئة، وأعددت لها كوبا من الشاي قليل السكر، فأخذت تشربه بحركة لا إرادية، وتتكلّم غير مصدّقة:

ــ عندما عدت في المساء والريح الثلجية تضرب عظامي، وجدتها تقف وسط الحديقة، لم تكن ظلا.. كانت شبحا ناحلا.. ناديتها فالتفتت (...)" ثمّ تكمل قصّة موت أمّها الغريبة، حيث وجدتها متجمّدة في الحديقة في المكان الذي كان الأب مات فيه... إلى آخر الحكاية... ثم ينتهي المقطع بكلام الراوي:" لا أعرف كيف، لكنني كنت أحضنها وهي تبكي حتى تعبت ونامت(...) وتذكرتُ

---

(١) البراري، **تراب الغريب**، مصدر سابق، والصفحات التي أخذت منها المقاطع من ٣٥ ـــ ٤٠، والنقاط التي بين القوسين من الباحث ليشير بها إلى اختصار الاقتباس، ووضعها بين قوسين ليفرق بينها وبين النقاط الثلاث التي ترد كثيرا خلال السرد كما هو ظاهر في الاقتباس.

بما يشبه الخيانة نسرين، عندما تغفو ثملة في حضني في سيارة تسهر حتى الصباح على ساحل الخليج (...)"

ونلاحظ من الاقتباس السابق المزج بين الوصف والسرد، كما نلاحظ كيف بدأ سرد جديد، حيث بدأت صفاء بسرد حكاية موت أمّها، وموت أبيها قبله، ثم نجدنا فجأة في أفق آخر غير الأفق الذي بدأ به المقطع الذي اخترناه، فقد بدأ المقطع في (مقهى عبدون) ثم انتقل إلى أفق سابق أُدخلنا فيه بعبارة (كما فعلت في ذلك الصباح الداكن)، وكان يمكن أن يُروى ما تم في الصباح الذي أشار إليه السارد بأسلوب سرد الماضي، لكنّ السارد يدخلنا في عرض جديد، كما رأينا، ويدخلنا في حوار جديد، وهكذا، فلا خطيّة في السرد ولا انتظام، ولا قوانين تحكم توالد السرد، ولا ناظم إلا السارد، يتذكر، ويغرف من ذاكرته ما يقفز في اللحظة السردية.

وإذا كان ما سبق يتمّ داخل المقطع الواحد، فإن الانتقال بين المقاطع يتمّ بالعشوائية نفسها، فالمقطع التالي سيبدأ كما بدأ المقطع السابق، بكلام السارد، وأسئلته، ثم ينقلنا في ذاكرته وهواجسه، فنصير إلى حدث آخر:

" كيف لي أن أنام ملء عيني؟ الشعور بوجود حجر خشن في صدري وانحباس دموعي، وكل المشاعر السوداء التي خيّمت بداخلي حتى فاضت على وسادتي (...) لم أحب نسرين كما أحبّتني ولم تحبّني صفاء كما أحببتها، شيء غبي في أعماقنا يقودنا (...) ما حدث لي مع ليلى لا يمكن أن يفهم(...) إرادتها أدهشتني عندما أخذتني إلى حيث دفنها والدها حية، وقرأت ملامح وجهي، هزّت رأسها بخبث وقالت بثقة كبيرة:

ـ أنت تستغلّني.. تبحث عن شيء في دفني الأول.

ـ لماذا تقولين ذلك؟

ـــ لأني أعرف.. ولكي أحمي نفسي من طيش أحلامها.. عندما أنظر إلى المرآة أجدني أقف في أسفلها.. امرأة بملامح منفرة، وبقامة عقلة الأصبع لا يمكن لها أن تحب أو تحلم بالحب.

ضحكت كالمجنونة حتى لا أشفق عليها، وحتى أطرد أول الكآبة التي بدأت باجتياحي(...) ثمّ تابعت

ـــ مديري بالعمل تحرش بي(...)" لتصف بذلك رغبتها بتحرشه وتخاذله وعدم استكمال تحرشه بها " تخاذله في تلك اللحظة الوحيدة المدهشة من عمري" وينتهي المقطع هنا ليبدأ مقطع ثالث بعد ثلاث نجمات.

وهكذا يبدأ المقطع الجديد:

" الموت لا يخص الموتى وحدهم، إنه جزء من حياتنا، كما هي الحياة جزء من موتنا، عصمت تكلّم بذلك قبل أن يعرّفني بجابر الثعالبي، وكأنّه يلمح أن جابر يمثّل التقاء الموت بالحياة"

ثم يصف ملامح جابر مسندًا الحديث إلى عصمت وتعرّفه جابر أثناء تطوعهما للدفاع عن العراق، مبيّنا مزايا شخصية جابر التي تمثل المناضل القومي الذي مات رفقه كلّهم بين يديه وأودعوا وصاياهم لديه، وينتهي المقطع كاملا منقولا عن عصمت نقلا بصيغة المنقول غير المباشرالحر.

وهكذا يسير السرد، كما في المقاطع الثلاثة التي اخترناها، والملاحظ أن السرد يسير بهذا الأسلوب عندما يكون الحديث عن الحياة المعيشة، بينما نجد سردًا آخر عندما يكون موضوع السرد قصص الماضي، أو المتون الأخرى التي أشرنا إليها في فصل الحدث كقصّة ثريّا، أو قصّة أبو النور، حيث نجد أنفسنا أمام سرد بضمير الغائب، وبالأسلوب التقليدي الرصين، الذي يبدأ بخلفية تصويرية، ثم السرد الذي يتخلله الحوار الضروري الذي يضيء مواقف الشخصيات، كما هو الحال في المقطع الذي يتم فيه سرد قصّة الثريا، حيث نرى المقطع يبدأ كالآتي:

" السفح الممتد كالبساط غدا عبقا بالحياة الصباحية، أصوات قطعان الماشية تتداخل مع أجراس (المراييع)، تلك الكباش المزركشة لتليق بالمقدمة كانت تردّد نشيدًا مبهمًا وحزينًا(...) أطلّ من أعلى السفح ممتطيًا جواده مثل صقر استهواه الترقب (...) عندما رآها رغم المسافة الكبيرة التي تطمس

الملامح (...) فترجل ماشيًا نحوها(...) أحسّت به يهوي باتجاهها، وقفت ترقبه بارتباك وخوف(...)" ثم يختم المقطع بتعليق السارد: " الحزن المتراكم يدفع بالمرأة إلى الجنون أو الضياع، ثريّا واجهت الاثنين..."

ونفهم من الرواية أنّ هذا المقطع والمقاطع المماثلة هي المقاطع التي ستشكل الرواية التي سيكتبها الراوي، وتحدّث عنها مع صفاء، ومع بقية أصدقائه كما في الحوار الآتي الذي يدور بينه وبين صديقه عماد الجناني:

" ـ أصبحت تعيش الرواية، ما أشقاك، سيأتي يوم أخرج فيه من قبري الملقى على ضفاف سفح محاصر بالبلان وأسير إلى جانبك.

ـ عندها صاحبك إلى هنا (بار أبي أحمد)ستكون شفاهك مشققة عطشا وسجائرك أفسدتها رطوبة المدفن(...)

ـ قبل أن أموت ذلك الموت، سأترك لك بعض القصائد لتضمنها في كتابتك حين أصبح إحدى شخصياتك"[١]

ونخلص من كل ذلك، إلى أن سرد الحياة هو الذي سينتصر، فالرواية نقلت لنا في أغلب الحوارات، والمقاطع الوصفية والسردية فيها، بالأساليب المختلفة، ما عاشه البطل ويعيشه في حياته، في فترة كتابته الرواية، وعندما نجد الرواية تروي كتابة الرواية، فإننا أمام ترجيح ما ذهبنا إليه، من أنّ استخدام ضمير المتكلّم، وإسناد السرد إليه، موقف فني، وموضوعي، فهو سرد الحياة، كما ينبغي أن تكون، أو تعاش، وسرد المستقبل، الذي سيختبره المستقبل، ولا مجال لتصديقه أو تكذيبه في الوقت الحالي، وإذا كان هاجس الموت، والوعي تجاهه هو هاجس الرواية، فما أدق التعبير عنه بهذا الضمير! لأنه، مشفوعًا بالحوارات التي أوردنا أمثلة عليها، سيعبّر عن الموت كواقعة معيشة.

(١) البراري، المصدر السابق، ص ٢١.

أ ـ ٢: السرد في (أرض اليمبوس)

ومثـل تـواب الغريـب، يـنظم السـرد بضـمير المـتكلـّم روايـة (أرض اليمبـوس) ، ولا ضـير فـي ذلـك كونهـا روايـة تعـارك الـذات، وتـنصّ علـى ذلـك صـراحة: " أسـقطت قلمـي علـى الصـفحة الفارغـة مـن أي كتابـة بعـد، صـوت فـي داخلـي يحثـّني علـى أن أرصـد وأتأمّـل، أن أرصـد رصـدي متـأمّلا فيـه وباحثـا عـن حقيقـة الرجـل الـذي كلـّمـا اصـطدمنا ببعضـنا بعضـا ... لا يعتـذر أحـدنا للآخـر... حاولـت تفهّـم الأمـر واسـتبعاد احتمـال اللامبـالاة عنـد أي منـا نحـن الاثنـين، فاسـتعدت تعميمـا باهتـا ومكـررا حـد البلاهـة . كـان أول مـا أسـعفتني بـه بـديهتي الخاملة: هل تتوفر أمور العالم على ما يفسّر حدوثها دائما؟"(١)

ففـي هـذا الاقتبـاس نقـف علـى سـرد الحيـاة، لحظـة سـردها، أي أننـا نعـايش السـارد فـي تأمّلـه، وإن كـان يسـرد مـا يشـبه الماضـي، إلا أنـّه الماضـي القريـب، الـذي سـيجعله يشـرع فـي الكتابـة علـى الورقـة البيضـاء التـي أشـار إليهـا. وإذا مـا عرفنـا أن الرجـل المشـار إليـه فـي الاقتبـاس السـابق هـو الشـخص نفسـه المتحـدّث، أو القـرين، أو المجـرّد مـن الشخصـيّة ذاتهـا، فإننـا سـنعرف أن السـرد يـدور فـي ذهـن السـارد، أي أننـا أمـام مونولـوج طويـل هـوالروايـة كلـّهـا، بعـد أن يتفـق المتحاوران الداخليّان على الكتابة:

"دعك من هذا كلـّه، وعالج ما لا تعرفه بالكتابة، قبل أن تموت.

فكـرت أن أصـححه فـأقول: قبـل أن تمـوت أنـت. لسـت أنـا مـن يرقـد علـى سرير المستشفى ويتدهور، لكنني انسقت إليه:

ـ كيف؟

(١) فركوح، **أرض اليمبوس**، مصدر سابق، ص ١٤.

ـــ لا تفعل مثلما فعلت شخصية بورخيس، تلك التي ماتت تحت وطأة ذاكرتها، تخفّف منها واكتب فيها لتكتشف أبديّتك. ثمّ كان الصمت"(١)

وإذا كان الاقتباس السابق من إحدى العتبات، أي قبل البدء بنص الكتابة المؤشر ميثاقيا بالرقم (٢)، فإنّه يضيء الضمائر التي سيأتي السرد بها، فضلاً عن إضاءته موضوع الرواية، الذات، واستبطانها.

وكما أشرنا في غير مكان من هذه الأطروحة عن هواجس رواية (أرض اليمبوس)، فإن السرد فيها يأتي مختلفًا، متشظيًا، لكنّه يحاول أن يجعل ماضي الشخصيّة مستمرًا، أي أنّه يحاول أن يبقيه حيًا في الكتابة، وفي التعالق معه، ومن هنا تزاح الضمائر، ويُزاح إيحاء الأفعال بالزمن، فيقول، مثلاً، بدلا من (خطوت باتجاه العربة ولفحتني حرارة الهواء) ، نجده يقول " وإذ أخطو باتجاه العربة"(٢)، وجليّ الفرق بين الاستخدامين، إذ يسرد الماضي بأسلوب الحاضر أو المستقبل.

لقد تخلّص الروائي من ثقل السرد كاملا بضمير المتكلّم، فنوّع باستخدام الأفعال، كما سبق، وشق الضمير نفسه إلى متكلّم ومخاطب، كما سبق أن أشرنا، ثم إنّه أدخل سرد الآخرين، وسرد الأجناس الأخرى ليحدّ من رتابة السرد النمطي، المتأمل بالذات، ومن سرد الآخرين استدخاله سرد (خضر شاويش) الذي نقل كلامه بعاميّته، وأسلوبه، كما هو، وكما أفضى به للسارد في وقت سابق كان أجرى فيه البطل مقابلة مسجّلة مع خضر شاويش: " دار الشريط فطلع الصوت(...) أنا خضر حسن عمر الشاويش(...) كان عمري حوالي اربعتعشر سنة بدأت ألعب مع ولاد الحارة من جيلي . عسكر وحرامية"(٣).

ومن سرد الأجناس الأخرى يستدخل الروائي سرد المذكرات كما في الآتي: " الثلاثاء، ١٥ كانون الثاني، ١٩٩١، الساعة:

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٥.
(٢) المصدر السابق، ص ١٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ١١٤.

أيقظتني دفعات رهيفة من يد الصغير – يد الصغير مثله صغيرة- نشلت نفسي من بقايا النوم المتأخر، وأدرت وجهي إليه (...) بابا قوم. قوم. الحرب رح تبدأ بعد نص ساعة"

والوسيلة الأكثر استخداما التي يكسر فيها إيقاع ضمير المتكلّم هي السرد بضمير المخاطب عن المتكلّم نفسه، وبتحوير بسيط سيعود الضمير إليه، لكن الملاحظ أنّ استخدام ضمير المخاطب يستخدم للحديث عن ماضي الشخصية، وليس عن حاضرها، مثل " تلك كانت حربك، وكانت خاسرة، وكنت تشب عن الطوق، وقتذاك، وعاينتهم يرتخون بأذرعهم الثقيلة على مصاطب ركبهم"(١)

يعرض السرد في أرض اليمبوس من زاوية واحدة، زاوية الذات، ويسبر أغوار ماضي الذات، ويعرّيها، ويتأمّل سلوكها، وهذا أهمّ ما في استخدام ضمير المكلّم وتجلّياته، وإن كان هذا الضمير صالحًا للسيرة الذاتية، ولوعي السيرة الذاتية، فهو صالح تمامًا لرواية السيرة الذاتية، ومعاركة الذات، ونحن في (أرض اليمبوس) أمام سرد غنائي، يرى الأشياء رؤية واحديّة، ويتأمّل الذات تأمّل ذات أخرى، لكنّه يبكي تلك الذات في لحظة عصيبة، ويحاول أن يبطّئ من إيقاع شريط الذكريات الذي يمرّ سريعًا في الذهن في اللحظات القاتلة المفاجئة، وهنا نقف على غاية لاستخدام ضمير المخاطب، وتجلّياته، وهي محاولة السيطرة على الزمن الذي يمرّ سريعًا.

أ ـ ٣ : السرد في قطف الزهرة البريّة

إذا كان السرد المسند إلى ضمير المتكلّم في ما سبق قد عبّر عن هاجس الرواية وانشغالاتها، متعالقًا مع الذات الكاتبة، معبّرًا عنها، فإنه هنا سيكون وسيلة لبناء عالم روائي لرواية رمزية، كما سبق أن اشار الباحث في غير مكان من هذه الأطروحة، إذ إن رواية قطف الزهرة البرية يتخاطفها راويان، السارد، والسارد المطلق، السارد يقدّم الحدث، والسارد المطلق يمكن

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ٢٤.

أن نسند إليه تلك الفواتح الشعرية التي تبدأ بها المقاطع السردية؛ لأننا عندما نقرأ المقطع الآتي بعنوان (الغسق):

" قالت الحطبة للنار: ما زالت عروقي رطبة بماء الحياة، فانطفأت النار.

من يطفئ النار التي أضرمتها في داخلي، وتركتني لحريقها الموجع؟

ثمّ يمضي السرد بالتأمل، والتساؤل الذاتيين، " أين يقودني هذا اليوم؟ وأين ستقودني أيامي الباقية... لماذا لا أعبر البوابة وأنزل سفح التل، وأعبر دروب البلدة إلى داري وأغلق عليّ الباب، فأحس بالاطمئنان، وأضع رأسي المعنّى على مخدّتي، وأعود إلى أحلام نومي وأحلام يقظتي، وأنفكّ من إسار هذا الكابوس الماتع الموجع؟ "

وبعد هذه الأسئلة يتحرك السرد:

وقفت وهممت بالمشي باتجاه البلدة

إلا إنني تجمّدت مكاني، لحظة أن أضيء البيت.

حدّقت في النافذة المضاءة؛ كان طيف يعبر من وراء ستارتها...."[١]

ونلمح من الاقتباس السابق توجّه الحديث لقارئ، من خلال الإيحاء الذي يتركه إيراد السارد أسئلته المونولوجية، التي تثير في الذهن فضاء الحكاية التقليدية، عندما يتساءل السارد، ويبوح بتساؤلاته للمتلقي، لينقل له الحالة النفسية التي كان فيها، أو المخاوف التي كانت تنتابه قبيل حدوث فعل ما، كما أنّ افتتاح المقطع يبدو غريبًا على سارد مثل هذا السارد، ابن البستاني الذي جعله أبوه بستانيّا، فالافتتاح يمكن أن يكون مسندا إلى السارد المطلق، الذي يحمل رؤيا المؤلف دون الإشارة إليه، فليس ثمّة حطبة تقول للنار ما قالته الحطبة في بداية المقطع، ولكن ثمّة متأمّل يتأمل نارًا أوقدت بحطبة لم تجف الحياة فيها، فانطفأت النار، لينقل تأمّلاته الشاردة، وفق تعبير باشلار، من

(١) أبو حمدان، **قطف الزهرة البرية**، مصدر سابق، ص٤٠.

الحطبة والنار، إلى افتتاح السرد، ليقوّل النص ما يحمله تأويل الحطبة والنار، وهنا تنزاح الرؤية، من السارد المشارك، إلى السارد المصنوع الذي سيروي التأمل على شكل قصّة، هي قصّة هذا البستاني الغريبة، مع الفتاة الغريبة، في الزمان والمكان غير المتعيّنين كما أشار الباحث في فصل الزمان والمكان.

إن أنجع ضمير يمكن استخدامه لمثل هذا السرد هو ضمير المتكلّم، حيث تنحّى التساؤلات التي قد تثار حول صدقيّة ما تمّ لأن الرهان سيكون على المستقبل في إثبات أو عدم إثبات ما جاء به السرد، أي تنتفي التساؤلات الباحثة من واقع مشخّص، لتدور في فلك تفسير وتأويل ما سُرد، وهذا مدار تتقصّده القصّة الرمزية التي لا تريد أن تكون حكاية تسلية، قد تكون وقائعية، وقد يكون لها نظيرها الوقائعي الذي تعكسه.

أ ـ ٤: السرد الممسرح

ظاهرة أخرى تضاف إلى ما سبق في السرد الروائي في الرواية العربية في الأردن في الحقبة المدروسة، هي ظاهرة السرد الممسرح، وقد رأينا ذلك عند جمال ناجي في (عندما تشيخ الذئاب) وهاشم غرايبة في (أوراق معبد الكتبا) و غصون رحال في (شتات) حيث تتولّى الشخصيّات السرد، كل شخصية تسرد عن ذاتها وعن الآخرين، وإذ يتعدّد الرواة، فإن المتن الحكائي سيوزّع بينهم، ويكتمل بإكمالهم سرودهم، ففي رواية عندما (عندما تشيخ الذئاب) تقوم كل شخصية بالحديث عن نفسها، ليس في الماضي، أو ما تمّ في الماضي، وإنما تشارك في الحدث الحاضر، وهذا الجديد في هذا النمط من السرد، فتصبح الرواية حواريّة كبرى، أو حوارًا كبيرًا، تظهر كلّ شخصيّة، بضمير المتكلّم، ما يندرج في انشغالاتها، وموقفها، وحركتها، وتعيّن رؤيتها للآخرين. ونأخذ المقطع الآتي من الرواية وعنوانه (الجنزير)، لنرى كيف تقدّم الشخصية نفسها، ورؤيتها، بهذا الضمير، ونرى المسافة بين الراوي وما يرويه.

يأتي المقطع كالآتي:

" عزمي لعب دورًا في تزويج صبري أبو حصّة من عتّاب شقيقة بكر الطايل. أنا سلّكت هذا الأمر الذي شقّ على صبري أبو حصّة، ولعمري إنه لعلى حق، فهو زوج سندس التي تؤلب الحيطان، فكيف يمكنه مواقعة فتاة قصيرة ناقصة الحسن كعتّاب؟ وهي التي وافق على الاقتران بها، بحكم إملاءات عزمي، لا بحكم رغبته بها أو شهوته لها. لقد خشيت أن لا يسعفه بدنه حين يختلي بعتاب بسبب دمامتها، حتى أنني أعددت له خليطا محرضا محفزا لشهوات البدن، كي يتمكن من أداء مهمته العسيرة ليلة زفافه، رغم أنني توقفت منذ سنوات عن أعمال المداواة والأعشاب التي انتهى وقتها ومبررها ولم تعد لائقة بي، مع ذلك، ذهبت إلى داري في جبل الجوفة، ومزجت مسحوق قرون الجراد (...) يبدو أن عزمي قد فكر بطريقتي فقد أسر لي المرحوم صبري قبل دخوله على عروسه بأنه أخبر عزمي عن بؤس مظهرها، فأعطاه حبة زرقاء من هذا الذي يسمونه "فياغرا" كي يفلح في مهمّته (...) حين قلت لعزمي قتلت صبري بعقارك سدد بؤبؤي عينيه نحوي قائلا: لا مصلحة لي بذلك (...) فلماذا قتلته بخلطاتك وأعشابك؟ (...) ما كان له أن يجرؤ على مخاطبتي بتلك الألفاظ لولا إدراكه حاجتي لسندس المحتجزة في إناء غاياته التي كبرت وتفرّعت (...) "[١]

واضح في الاقتباس السابق أين يقف (الجنزير) الذي يروي بضمير المتكلّم، ويفتح رأسه أمامنا، ويقول ما فيه، وواضح أيضًا أنه بحضوره في الرواية يعطي جزءًا من المتن الحكائي، لكن المبهم هو: لمن يروي الراوي بضمير المتكلّم ما يروي؟ هل يرويه لقارئ، أم لمستمع؟ أم أنّ الضمير هنا حيلة اصطنعها الروائي ليرينا شخصية الجنزير من الداخل، دون أن يكون متهمًا بتحميل الجنزير ما لا يحتمل؟ أم أنّ الروائي، وهو ما يتضح من خلال تحليل العنوان، يرينا اعترافات الذئاب في شيخوختهم، وروايتهم المشتركة لقصّة حياتهم، وتقاطعهم في الحياة؟

هي أسئلة يثيرها السرد بضمير المتكلّم في مثل هذا النص، ذلك أننا نستطيع أن نتعرف شخصية الجنزير وألاعيبها من كلامه، وسرده، وقد اعتدنا أن نرى السارد في مثل هذا السرد يجمّل نفسه، أو يوضّح موقفه استنادًا إلى

---

(١) ناجي، **عندما تشيخ الذئاب**، مصدر سابق، ص ٢٢٠.

رؤى أو نظام فلسفي يؤمن به، لكن الجنزير، كما أظهرته الرواية، غير ذلك، والباحث هنا لا يناقش مدى وقائعيّة ما يقرأ، وإنّما يناقش تقنية سرديّة هي وجهة النظر، كما يناقش استخدام تقنية السرد بضمير المتكلّم، ففي أي زاوية يقف السارد ليسرد؟

وما يطرح من أسئلة حول وجهة النظر، وصاحبها الذي يبثّها في ثنايا النص الروائي ونحن نناقش سرد (الجنزير) يمكن طرحها في مناقشة سرد (سندس) أيضًا، ونتساءل لمن تسرد سندس ما تسرده؟ وننظر مثلا في سردها لما قامت به من إغراءات لعزمي، وسردها غير المتحفظ لكل ما دار بينها وبين عزمي، هل هو اعترافات تقدّمها كما يقدّم كل راو اعترافاته؟

وإذا تجاوزنا هذه الأسئلة، إلى طبيعة السرد، فإن كل راو في رواية (عندما تشيخ الذئاب) يكون راويًا بضمير الغائب، لأنّه يسرد عن نفسه، ويسرد عن الآخرين، كما يمكن أن نلمحه في الاقتباس الآتي: " أسر لي المرحوم صبري قبل دخوله على عروسه بأنه أخبر عزمي عن بؤس مظهرها، فأعطاه حبة زرقاء من هذا الذي يسمونه "فياغرا" كي يفلح في مهمّته"

وإذا انتقلنا إلى رواية (أوراق معبد الكتبا) التي تستخدم التقنية نفسها، فإننا سنجد الأمر مختلفًا في وجهة النظر، وماهيّة ما تقدّمة الشخصية الساردة بضيمر المتكلّم، ذلك أنّ الحكاية تتكامل بالرواة، وكلّ سارد يروي جزءًا من الحكاية، لتكتمل في النهاية في المخطوط الذي وجده الراوي الكاتب، الذي نصّ على اسمه صراحة في مفتتح الرواية، فأسند كلّ صوت إلى صاحبه، لكنّ المخطوط الذي وجده الراوي/ الكاتب ليس كالمخطوطات الأخر، وإنما هو مزيج من حلم وواقع، حيث يقوده الحلم إلى بترا في زمنها، باستدعائه بوساطة الاحتفالية ببترا عجيبة من عجائب الدنيا، فيكتب الرواية، المخطوط الحلم.

ويمكن أن نسمي السارد بضمير المتكلّم في مفتتح الرواية بالسارد الإطاري، حيث يشير إلى ما سنقرأ، ويضعه في إطار المخطوط ويضع عنوانًا فرعيًّا هو (تقرير)، وقد اعتمد فيه السارد تقنية الحلم، وهي تقنية مناسبة لمثل هذا السرد، ذلك أنّها تسوّغ ما سيأتي في النص، وتخرجه من إطار الأسئلة التي ناقشناها في المادة النظرية لهذا البحث، كما أنّها تسهم في الإيهام عندما

يقدّم ما يقدّم للمتلقي بوصفه حلمًا، أي أنه ينقل مناقشته للمستقبل، من خلال البحث في تفسيره، ويبقيه في المنطقة المناسبة للتلقي إذ سنسحب عليه ما ينسحب على الحلم وآليات تلقيه التي تختزنها ذاكرة المتلقي.

وإذا كان هذا السارد يؤطر السرد الداخلي، فإن الرواة المتعدّدين في النص/ المخطوط سوف يقومون بالتكامل، كما أشرت سابقًا، في استكمال المتن الحكائي، ويتميّز سرد الرواة في (أوراق معبد الكتبا) بهذا التكامل الذي ينقله من الحكي إلى الكتابة كاتب آخر غير الكاتب الأصلي/ الروائي، فالسرد منقول بوصفه مخطوطة كتب فصولها وأجزاءها كلّ من أليسار زوجة نسرو، و سفيان الكتبي، وجمعتها بترا بنت أليسار ونسرو، وسمّتها (أوراق معبد الكتبا) :

" جمعت أوراق أمي أليسار، ورقاع جدّي سفيان، في جلد متين، وكتبت عليه (أوراق دار الكتبا) ... يتحدّثون في هذه الأوراق عن الدماء والصخور، عن المجد والخلود، عن الأحلام والفؤوس، عن العقول الفطنة والإرادة القوية ... لم يتحدّث عن الأحزان العميقة سواي (...) ها هي أوراق مدينتي العظيمة التي حملت اسمهما بكبرياء وحزن، أقدّمها إلى أخي فينان في يوم ترسيمه كاتبا في دار الكتبا"[(١)]

ونجتزئ مقطعًا من السرد المقطّع بعنوانات كلّ عنوان اسم الشخصية الساردة، نجتزئ منه مقطعًا لنرى الصيغة التي جاء بها السرد، والمسافة التي بين السارد والمسرود، وملاءمة الصوت لضمير السرد:[(٢)]

" نسرو

أثناء المسير الطويل لا يجد المرء حيلة أفضل من مطاردة هواجسه وتدوينأفكاره كلما اقتنص ظلاً أو هجع عند غدير ماء!

الحياة أحداث، وأحداث الحياة إنما نوازل تقفوها نوازل، وبلاو تتدافع بها بليّات، وعاجزا يقف الإنسان مقيدا بحلقات آلامه الخاصة.

---

(١) غرايبة، **أوراق معبد الكتبا**، مصدر سابق، ص ٣٢٤.
(٢) المصدر السابق، والاقتباسات الآتية من ص ٦٩ ـ ٧٤.

صالح! أيها البائس الحائر، حتى اسمك الذي ولد معك لم يعد اسمك، فالاسم الذي نادتك به امك طفلاً صرت تواريه خجلا من خجلك به.. اسمك اليوم هو نسر بن سفيان الكتبي، حتى لقب الثمودي لم يعد يعتدّ به بين أبناء الطائفة (...) تروي جدّتي أنه يوم أكملت أختها تيماء رسم رب الأرباب (عبادة) على شكل نسر محلق يحمل بمخالبه أيقونة الأنباط المثلثة: فأس النقاش وفاس الفلاح وفأس الجندي.. جزّوا شعرها وألقوا جسدها عن صخرة المطهر (...) باسم العزّى أهرق دم رسامة القصر تيماء بنت سيف التي كانت ترسم أزهارا يانعة (...) من الإنصاف القول إن الحارث أعاد للملك مكانته العمليّة، وسمح للطوائف أن تمارس عباداتها بحرية، بل وأقام دار الكتبا مكان خان التعلّم العتيق (...) تروي الجدّة أن جدّنا صالح النبي هاجر ومن آمنوا معه من الحجر بعد أن وطأتها لعنة السماء وتفرقوا في الأرض.. كم تحنّ لتلك الأرض الملعونة يا نسرو التائه (...) قلت لنفسي: إن عالمك ناقص أيها الثمودي، ولا يمكن أن يكتمل لقد تزعزعت أسسه القديمة يوم عقر أجدادك الناقة المباركة(...) العنف سمة هذا الزمان، لن أسمح لهم بأن يجعلوا أبي قرباناً على مذبح الطاغية هيرود، سأتبعه إلى أور سالم (...) زعمت الحكاية أن فتية من الأبرز الأسينيين ضلّوا طريقهم وعاشوا في الجبال زمنًا طويلا (...) هل هو واحد منهم ذلك الشاب الذي رافقني إلى مخاضة عبراتا؟ (...) سافرت ليس في رأسي غير فكرة واحدة: حماية أبي (...) كان رفيقي شابا وسيما شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر(...) فتح عينيه وقال: سيأتي في هالة من بهاء، سيبشر بالرحمة.. سبتصر العيون ضوء النهار وتنفتح الآذان الصم وستتبعه..(...) فقط جدّتي لها طول العمر حضرت صورتها عندما امتدت يد "الرب" المعلم تغطسني في مياه نهر الأردن، وتباركني، آه يا جدّة.. الغيوم تنبجس داخلي.. بودي لو أزيحها بعيدًا. أن أبني بيتًا أختبئ فيه، فلا يُفتح الباب لأحد، لا يفتح الباب أبدًا"

الصوت في المقطع السابق صوت نسرو، يبدأ بمفتتح حِكمي حول المسير الطويل ، وآخر حول الحياة، وأقول (مفتتح) لأنه يشبه الحكمة التي يمكن تعليقها في أي مكان خارج سياقها مع احتفاظها بمعناها، وقد نتفق أو لا نتفق مع الحكمة الواردة في المقدمة، لكننا نأخذها بوصفها صوت نسرو،

ونأخذها بوصفها فاتحة دخول لما يأتي من سرد، بعد هذا ندخل مع الشخصية بحديث موجّه إلى النفس، ولا تسمعه إلا النفس/ النجواء، وحديث النفس هنا عن الاسم، صالح، الذي لم يعد قادرًا على حمله جهرًا لارتباطه باسم الوزير صالح، الشخصية الملتبسه في تاريخ الأنباط، وفي النص، ثم تأتي النجواء عن علاقة سفارة الأب (سفيان الكتبي) بمصير صالح، وخوف نسرو من مؤامرة تحاك ضد أبيه كما حيكت ضد الوزير صالح، ثم ينقل حكاية الجدة عن تيماء ورسمها رب الأرباب ومصيرها بعد ذلك، ونتساءل هنا: لمن يرسل المرسل رسالته؟ وتزداد مشروعية التساؤل عندما نمضي في السرد، ونقرأ " من الإنصاف القول إن الحارث ...." إذ يتضح من هذا أن ثمّة متلق سيوجه إليه الخطاب، وثمّة إدراك أن ما يقال هو كتابة، يتوخّى صاحبها الحذر، والدقة.

وبعد أن ينقل حديثًا آخر للجدة، يقول : " قلت لنفسي..." وهو ما يعيدنا إلى التساؤل: هنا يقول قلت لنفسي، فلمن كان يقول سابقا؟

إن السرد هنا سرد كتابي، وليس سردًا يمكن أن يكون شفاهيًا، فمن كتبه؟ هل هو نسرو، أم أن أليسار أو سفيان من قام بالرواية نيابة عن نسرو؟

وبقيّة السرد في المقطع المقتبس يوضح تعرّفه إلى الشاب الذي هداه إلى اتباع الدين الجديد، وينهي المقطع بمناجاة طرفها الجدة، وموضوعها الحيرة التي تلقّاه بعد بدايته الجديدة، ونسيانه ما ذهب من أجله.

من كل ما سبق نرى أن الروائي استطاع أن ينوّع في تجليات السرد بضمير المتكلّم، بين الحديث المطلق/ الحكمة، والنجواء، والسرد الذاتي، والسرد الموضوعي (زعموا أنّ)، وكل هذا يضعنا في الإمكانيات الجديرة بالانتباه لطاقة السردبضمير المتكلّم، وهي الإمكانات التي رأيناها في رواية (أرض اليمبوس) ونراها هنا في (أوراق معبد الكتبا)، كما رأينا تعدّد صيغ السرد في هذا الإطار، بين المنقول غير المباشر، والمنقول، والمعروض غير المباشر في النجواء وحديث النفس، وهو ما يستطيع الباحث أن يقول إزاءه إن السرد بضمير المتكلّم صار يمتلك القوة التي كان يمتلكها السرد بضمير الغائب، ويستطيع الكاتب أن يمرّر من خلاله ما كان يستطيع أن يمرّره من خلال ضمير الغائب.

أ- ٥: السرد في دفاتر الطوفان

تمثّل رواية (دفاتر الطوفان) تجديدا في أساليب السرد في الأردن، وإن كانت مسبوقة بتجارب عالميّة في شكل السرد فيها، كرواية (اسمي أحمر) للتركي يورهان باموك،والجدّة هنا في تسريد الأشياء، كأن يتكلّم الحرير، أو الحلقوم أو السجائر، فضلا عن عدم اقتصار الرواية على سرد الأشياء، وتجاوزها إلى سرد الأشخاص، وسرد المدوّنات، والسرد المتعالق مع نصوص سابقة.

وقد جاء السرد في الرواية بضمير المتكلّم في الأغلب، وبضمير الغائب أحيانا، وضمير المتكلّم عادة ما تسرد به الأشياءُ، بينما ضمير الغائب يكون فيه صوت السارد الضمني، وليس هناك ضابط أو قانون يمكن الاستناد إليه في توزيع الضمائر بين الناس والأشياء والسارد، فقد توزّعت بما يشبه الاعتباط: حديث الحرير السارد فيه بضمير المتكلّم، بينما حديث الحلقوم يبدأ السرد بسارد ضمني يضيء الخلفية التاريخية للحلقوم، ثم يأتي السرد بضمير المتكلم/ الحلقوم(١).

فمن حديث الحرير نقرأ[٢]:

" حرير كريب أحمر!! هذا خلط لا أحبه بيني، أنا الحرير، وما يسمونه الكريب، أو الساتان، يمكنني أن أفهم هذا الخلط المعيب حين يقع من بشر عاديين، أولئك الذين تتساوى لديهم الأشياء (...) لا يصاب الرجال بالجنون عادة لدى مشاهدتي، يحدث هذا للنساء، عاملات النسيج في معامل الحرير ينتهين إلى العصفورية غالبا، أما الرجال فيشتعل منهم الخيال، كنت أسترخي وأتثنى فوق ذراعه وعلى خياله (...) صرت قطعتين لفتا في رزمتين من الورق المقوى، دخل بي البيت متسللا (...) ودس قطعة هناك، بينما دفع بالثانية ليد الحجة فضية، يدها خشنة، ولكنها مررتها بإعجاب تتحسس نعومتي، قالت:

---

(١) انظر: **دفاتر الطوفان**، مصدر سابق، ص١٨

(٢) الاقتباسات الآتية من الفصل الخاص بحديث الحرير، **دفاتر الطوفان**، الصفحات ٧ – ١٧.

ــ شو هذا؟؟ يمّه يا رزّاق... حرير أحمر !! بعد الكبر والشيب!! (...) لكن الحجة البدينة السمراء، غافلت ولدها واختلت بي في حجرتها، أبعدت غليونها الطويل عن المساحة التي مدت فيها قماشي، ثم بعجل السارقة قصتني إلى قطعتين، (...) لو أنها حظيت بالأحمر الفتان قبل وفاة زوجها لما مات، بدا لها الاحتمال مضحكا، فضحكت مستغفرة ربها، كان سيموت على أية حال، فمنذ تزوجته وهو شيخ طاعن بالسن، ولكنه منحها ولدا ولا كل الأولاد، زينة الشباب، بكت عندما فارقها وحيدها عبدالرزاق إلى دمشق، وزغردت عندما عاد محامياً (...) عندما فردتني أنامل أسمهان ارتعشتُ، أدركت العنف الذي تعرضت له، ولم تغفر له أن خبأني تحت فراشه ونام فوقي، قالت له: يا فلاح، الحرير ما بننام عليه، بنام علينا.

لا أعرف إذا فهم، ما زلت أتوجع، وأسمهان وحدها بحسها الشفاف مثل دمعة فهمتني وسمعت صرخة النسيج الحي فيّ..."

هكذا يسير السرد في الرواية، حيث تتولى الأشياء السرد، لكنّها لا تصمد كثيرًا في سردها، والاقتباس السابق يكاد يكون أصفى المقاطع في الرواية بضمير المتكلم، لكننا رأينا كيف دخل حديث لا نستطيع أن نعدّه من حديث الحرير، وهو الذي ظلّلناه باللون الأسود؛ فكيف يمكن أن نتقبل أن يكون الحرير ساردًا كلّي العلم، إلا إذا تقبّلنا فكرة أنه تنويع، مجرّد تنويع في السرد، وأن السارد الحقيقي/ كلي العلم لا ينِي يطل علينا في أثناء السرد بضمير المتكلم المسند إلى الأشياء، بما يشبه تمزّق القناع، فنحمل السرد بضمير المتكلّم، وفق ذلك، على التزيين، وكسر نمطيّة السرد لا أكثر، وسنرى في فصل اللغة بعض التفصيل في هذا الأمر، لكننا في مقام السرد لا بدّ أن نؤكد أن ضمير المتكلّم في هذه الرواية لم تستثمر طاقاته كاملة، وبقي تنويعًا على ضمير الغائب، أو السارد كلّي العلم.

ب ـ السرد بتناوب الضمائر

قد يلجأ الروئي إلى تناوب الضمائر ليكسر نمطيّة السرد، ويولّد نوعًا من التوتر الدرامي، وتفعيل ذهن المتلقي عبر الانتقال غير الممهّد له بين الضمائر، وهذا ما كان في سرد (خارج الجسد)، فالضمائر تتناوب السرد، بين

ضمير السارد الضمني الغائب كلّي العلم، وضمير المتكلّم، حيث يدير ضمير الغائب دفة السرد، ويسمح للشخصيات بالسرد عن ذاتها ومشاعرها، فيؤدي ذلك وظيفتين: وظيفة الإيهام، ووظيفة كسر نمطية السرد، لأننا نحتاج إلى ما يفسّر لنا كل هذه المعرفة لو كان السرد كاملاً بضمير الغائب، وفي ما يأتي نسير مع مقطع من مقاطع (خارج الجسد) لنرى كيف تتناوب الضمائر في السرد(١):

" غيّر حضور أبيها كلّ شيء يومذاك. قبل ذلك التاريخ كانت حياة العائلة جزءًا من الحياة الريفية التي اعتادها أهل القرية...

ويستمر السرد في وصف تلك الحياة، والمكان الذي كانت تعيش فيه عائلة أبي منصور، وحياة الأطفال في القرية في ذلك الزمان، وتبدأ فقرة جديدة بضمير المتكلّم/ صوت منى:

" كنتُ واحدة من أطفال القرية الذين لا يتوقف فرحهم البدائي..."

ثم تبدأ فقرة جديدة بضمير الغائب:

" حضور أبو منصور في العطلة الصيفية غير كل ذلك..."

ويسرد بعد ذلك شكل التغيير الذي حدث في عائلة أبي منصور، ثمّ تبدأ فقرة جديدة بضمير المتكلّم/ صوت منى:

" جسدي الذي اعتاد الركض والقفز وتسلق الأشجار والغبار والتراب والأشواك أصبح جسد فتاة بالغة، حركتي، سلوكي، حتى نظرات عيني أصبحت مقيدة منذ أدخلني أبي في جلباب عريض..."

ثمّ يستمر السرد بهذا الصوت أربع فقرات، نتابع من خلالها التطورات التي عاشتها البطلة بعد بلوغها، وعودة الأب من الخليج ليبني بيتًا جديدًا، وموقف منى من مجيء الأب، والتغييرات التي أحدثها في حياتها، وتبدأ ثلاث فقرات بضمير المتكلّم/ صوت الأب:

---

(١) الاقتباسات الآتية من الفصل رقم (٢) من **خارج الجسد**، مصدر سابق، ص ١٥ ــ ٢٣.

" رجعت إلى عائلتي بعد خمس عشرة سنة من الغربة بين أبو ظبي ودبي...

ظننت أني لن أستمر في جيش أبو ظبي أكثر من ثلاث أو أربع سنوات... مضت السنوات الواحدة تلو الأخرى وأحلامي تكبر يوما بعد يوم...

حين أرجع، أجد نفسي موزعًا بين عائلتين متناحرتين، وأم لا تقنع ولا تشبع، الكل يقول هات والأفواه لا تشبع..."

ثمّ تأتي فقرة بضمير المتكلّم/ صوت منى :

" أنظر إلى وجه أبي وأنتظر الإجابة من عينيه، لكن كل شيء فيه صامت، لسانه وأطرافه، ونظراته، أسأل أبي الهزيل: أكنت تخشى أبناء عمومتك؟"

ثمّ يأتي صوت السارد الضمني بضمير الغائب:

" حرّم أبو منصور على بناته الوقوف في البرندة أو السير في الحديقة خوفًا من أعين أبناء الجيران، كان الجيران أعمام وأقارب أبو منصور، لكنّه لم يكن يثق بصلات القربى، لعلّه كان يدرك أن علاقة المرأة بالرجل أو الفتاة بالشاب أعمق بكثير من صلات القربى الدموية بين أبناء وبنات العم.

يفرح أولاد أبو منصور حين يقرّر والدهم قضاء يومه مع عائلته الثانية.."

ثمّ يأتي السرد بضمير المتكلّم/ صوت منى:

" ما أقساك يا والدي وما أقبح حضورك ذاك! أكنت تدرك أنك تخنق الحياة فيّ (...) اليوم أعود أنا فكيف يكون لقاؤنا؟ أستطيع مثلك أن أفعل الكثير، فهل أسترد الآن كل ما سلبته مني..."

ثمّ تأتي فقرة بضمير الغائب/ السارد الضمني:

" رفعت منى رأسها عن ركبتيها، وخرجت من الحجرة كأنها تذكرت شيئا...

ثم فقرة بضمير المتكلّم/ صوت منى:

" منظره يذكرني بالسقف الذي حفظت شقوقه من طول بقائي ممددة تحته، تبدل حالنا اليوم، أنا الواقفة على قدمين ثابتتين وأنت الممدد..."

ويستمر التناوب في السرد: تسرد منى ثلاث فقرات، ثم السارد الضمني فقرة، ثم تسرد الأم فقرة ترينا فيها سيرتها مع أبي منصور منذ زواجها حتى لحظة السرد، ثم تسرد منى ثلاث فقرات عن طفولتها وتميزها في المدرسة وإنهائها امتحانات التوجيهي وتعرّفها إلى صادق، ثم يقدم السارد الضمني فقرة عن موقف أم منصور من نجاح ابنتها، ثمّ حديث منى عن لقائها الأول بصادق، ثمّ حديث صادق عن شعوره أثناء لقائه منى، ثم ينتهي المقطع بحديث منى عن لقائها صادق بعد عودتها من الغربة.

لقد جاء الانتقال بين الفقرات، والضمائر بلا تهيئة، مما يجعل ذهن المتلقي متيقظًا، ويمنح النص شيئًا من الإيهام؛ الإيهام بوقائعية المسرود، والإيهام بديمقراطيته فضلاً عن إتاحة ضمير المتكلم الفرصة للشخصية للتعبير عن نفسها، وصلاحيّة ضمير الغائب لحمل أفكار الكاتب، وأسئلته التي تأتي على شكل تدخلات، وتساؤلات كما رأينا في الاقتباس السابق بضمير الغائب عندما حمل هذا الضمير موقف الكاتب من تحريم أبي منصور ظهور بناته للجيران: "العلّه كان يدرك أن علاقة المرأة بالرجل أو الفتاة بالشاب أعمق بكثير من صلات القربى الدموية بين أبناء وبنات العم"

وظيفة أخرى قدمها تناوب الضمائر في هذا النص الطويل التفصيلي، كما أشرنا في غير مكان من هذه الدراسة، تلك الوظيفة هي التخفيف الشكلي من بطء الإيقاع السردي الناتج عن سرد التفاصيل والمشاعر التي عاشتها البطلة، في نص زادت صفحاته عن أربعمئة وخمس وأربعين صفحة من القطع الكبير، والخط الصغير (١٤).

جـ - السرد بضمير الغائب

الرواية التي سيطر فيها ضمير الغائب، والراوي كلّي العلم من الروايات المدروسة هي رواية (زمن الخيول البيضاء)، لكنّ الروائي استطاع أن يضمن لها إيقاعًا سرديًا مختلفًا عن الإيقاع التقليدي لرواية بطول هذه الرواية، وذلك أنّه قسّم الرواية إلى ما يشبه القصص القصيرة بعنوانات فرعية شعرية من مثل: سرّ الرصاصة، وشرفة النار، وعودة الهباب، كما أنه ضمن نوعًا من التشويق للقارئ بتقسيم الرواية ذاك، مع التشويق الذي يمنحه العنوان نفسه، والبداية التي يبدأ بها الفصل؛ فقد جاءت العنوانات بطاقة إيحائيّة تشويقية، كما جاءت البداية لتحفيز هذه الطاقة، ولننظر في المثال الآتي، فقد كان العنوان (زهرة الماضي)[١] مشوّقًا من حيث إسناد الزهرة إلى الماضي، ورغبة المتلقي بمعرفة ما ينطوي عليه العنوان، ثمّ يبدأ الفصل بـ " جاء اليوم الذي كان يخشاه"، ويرى الباحث أن مثل هذه البداية تزيد من تشويق القارئ بعد العنوان أعلاه، ثم يبدأ السرد المشوّق: " منذ وصول قاسم أدرك الحاج خالد أن المسؤولية لا تحتمل، أخفى ارتباكه..."[٢] ومثل هذا التشويق في السرد يسير في مفاصل الرواية كاملة، مع أن ضمير الغائب، والراوي كلّي العلم هما المسيطران على الرواية، ونقرأ المثال الآتي: " أحس الحاج صبري بأن سرّه لا بد انكشف، فالرصاصة التي عبرت جبين أخيه تعلن ذلك، أشرع الجحيم أبوابه، وفي لحظة جنون قرر المضي بالأمر إلى آخره، حين اندفع برجاله نحو حارة الحاج خالد لتبدأ معركة لم تنته حتى بعد وصول الإنجليز الذين تمهّلوا كثيرًا قبل وقفها.."[٣]

ونلاحظ أن السرد المسند إلى ضمير الغائب، أو السارد الذي يعرف كلّ شيء قد أتاح الاطلاع على دواخل الشخصيات، وتكثيف السرد بقصر الجملة وسعة دلالتها (أشرع الجحيم أبوابه) و (قرر المضي بالأمر إلى آخره)، والأهم من هذا في مقام السرد أنّه أتاح للسارد المضي في تحويل الحكاية المروية شفهيًا، والمكتوبة في الكتب إلى سرد روائي تقليدي موهم،

---

(١) نصر الله، **زمن الخيول البيضاء**، مصدر سابق، ص ٣٢٤.
(٢) المصدر السابق، والصفحة نفسها.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٨٥.

كفل للرواية التي تنشد تسجيل ذاكرة الشعب أن تقدّم تلك الذاكرة بصوغ روائي يصلح لأن يكون ملحمة شعب تردّدها الأجيال، ويصلح لأن تعاد قراءته بوصفه أدبًا رفيعًا.

والملاحظ كما أشرنا في غير مكان من هذه الدراسة أن هناك تنويعًا بالسرد، وأن الروائي قد أسمعنا أصوات بعض الشهود الذين استند إلى شهاداتهم، ودوّنها، كما هي، وكان يميز هذه الشهادات في النص بالخط المائل، وتاليا مقتبس من هذه الشهادات التي جاءت بضمير المتكلّم:

" كانت البلاد من شمالها إلى جنوبها سعيدة بخبر اغتيال الجنرال أندروز* المعنويات مرتفعة إلى ذلك الحد الذي أحسسنا معه أن باستطاعتنا مناطحة الصخر نفسه ... وصلنا مشارفها، كانت عالية، وتحتها أرض منخفضة أشبه بسواد فسيح يمر من منتصفه الشارع وعلى شماله المحاجر الملاصقة لخلدة، جبال، أما المنطقة التي كنا نتواجد فيها فكانت مزروعة بالقمح..."(١).

فقد جاء النص المسند إلى الرواة بخط مائل، وعندما يرد في الحديث اسم غير معروف، يأخذ هامشًا ويعرّفه بالهامش، وأهميّة هذا أنّه لا يريد أن يخرج من سياق الحكاية إلى تفرّع جانبي، كما أنّه يقدّم المعلومة المحيطة بالنص، لمن أراد الإفادة، لكنّه لا يذكر مصدر المعلومة التي يضعها في الهامش، وإنما يكتفي بإيرادها، ويكتفي بإشارته إلى مصادره بعد انتهاء النص الروائي.

* * *

لقد وقف الباحث دراسة السرد في عنواناتها الرئيسية على حركة الضمائر، إيمانًا بأن السرد يبدأ بضمير السارد، ومنه تختلف الرؤى، والصيغ، والأصوات، فضلاً عن إيمانه بأن تجزئة النصوص سوف ترهق القراءة، وتقودها إلى مفازات ليست من غاياتها، لأن الهدف في دراسة السرد ليس الوقوف على وجود هذه التقنية أو تلك من تقنيات السرد في النص، وإنما كيف

---

(١) نصرالله، المصدر السابق، ص ٣١٣.

صيغ النص، وكيف قدّم للقارئ، ويحسب الباحث أنه وقف على هذا في هذا الفصل، وفي الفصل الذي يليه، فصل اللغة، الذي يتقاطع كثيرًا مع هذا الفصل.

ويتضح ممّا تقدّم ميل الروايات الجديدة في الأردن إلى السرد بضمير المتكلّم، وهو أمر يحتاج إلى تفسير حاوله الباحث، ولا يدّعي أنّه قد توصّل إلى إجابة شافية، مما يبقي رصد هذه الظاهرة بحاجة إلى دراسات قد تكون من غاياتها التفسير العلمي الدقيق، والخروج بنتائج أكثر دقة.

كما أن الباحث قد توصّل إلى معرفة الطاقة السردية الكبيرة التي يمنحها استخدام ضمير المتكلّم، وقدرته على التجلي بأكثر من صورة، بما يسهم في كسر نمطية السرد، وفتح المجال أمام تعدّد الأصوات السردية، وقدرة هذا الضمير على الإيهام بالواقع، وتمرير إرسالية الكاتب بصورة يمكن تقبّلها بإرجاء اختبارها إلى المستقبل، وفق ما يرى بوتور.

الظاهرة الأخرى التي رصدها الباحث السرد الممسرح الذي برز جليّا في الحقبة المدروسة، وقد توصل الباحث من خلال دراسته إلى إمكانات هذا النمط من السرد المفتوحة في التجديد، وحمل الطاقات الفكريّة للشخصيات، مع أمكان تمرير الكاتب أفكاره ومواقفه عبره ، فضلاً عن طاقته الإيهاميّة.

ولعلّ لهذه النتائج ما يعزّزها في الفصل التالي، بناء اللغة، لتداخل الفصلين، كما أسلفت، وتجلي أداء الساردين من خلال اللغة التي تحمل بصمات الكاتب، وتدلّل على مستويات المتكلّمين بها.

الفصل الخامس

بنـــاء اللغة

أولا: المفهوم وتجلياته

في الحديث عن اللغة في الرواية لا بدّ من التفريق بين اللغة بوصفها نظامًا، وبين اللغة بوصفها أداءً، وقد فرق اللغويون المعاصرون بين اللغة والكلام، فكان اصطلاح اللغة وهو ما يقابل اللسان في العربية[١] واللسان هو العين التي ينهل منها المتكلّمون[٢]، أما اللغة أداءً، الكلام، فهي ما يقدّمه المتكلم، ويتمايز هذا الأداء بتمايز المتكلّمين والكتاب، وتنوّع الغاية المرحليّة، أو الفنيّة للأداء اللغوي، فتظهر اللغة الوظيفية، إلى جانب اللغة الشعريّة، ولكلٍّ طبيعة، والباحث يستخدم كلمة (اللغة) للدلالة على الأداء اللغوي، وهو ما يظهر في النصوص المكتوبة، وليس النظام الذي يصدر عنه هذا الأداء.

ويرى الباحث أنّ الرواية واقعة جمالية لغويّة، وهذه الحقيقة هي ما يجعل اللغة ذات أهميّة خاصة في السرد الروائي، بدءًا من أساس الوجود للنص السردي المكتوب، وانتهاء بالتمايزات التي تظهر بين سرد وآخر في استعمال اللغة. ويرى شكري الماضي أنّ " الشكل الروائي في جوهره صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري" [٣]، وهذه الصورة تمتلك من التنوع داخل الإطار السردي ما تمتلكه الصورة الفوتغرافية المؤطرة، وهو ما يجعل الحديث عن (لغة) الروايسة، يعني الحديث عن (لغات) الرواية، أي أن الصورة لا يمكن أن تكون لمعطى واحد، في الزمن نفسه، والمكان نفسه، والانفعال نفسه، كما أنها لا يمكن أن تكون بلا خلفية حتى لو كانت البياض؛ وهنا نستعير قول باختين حول لغات الرواية، إذ يقول: "لا توجد في الرواية لغة واحدة، بل لغات

---

(١) انظر: خورما، نايف، ١٩٧٨ ، **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، ط١، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص ١٠٨

(٢) مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق،، ص٩٤.

(٣) الماضي، شكري عزيز، ، ٢٠٠٨، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.، ص ٣٧.

تقترن في ما بينها في وحدة أسلوبية خالصة، وليس في وحدة لغوية إطلاقا"[1]، مع ما في الرأي من إطلاق، قد لا ينطبق على كل الروايات، وقد تكون المعياريّة النقدية فيه غيرقابلة للتحقق في كل الأحوال، لكنّ المسلّم به مع باختين، ينطبق مع الصورة المعيارية للرواية، أي رواية الأصوات، أو الرواية التي تنطوي على صورة المجتمع.

والنقد ينظر في اللغة الروائيّة نظره للرواية بوصفها مدوّنة لغوية، وتتجه فيه الرؤى إلى مستويات اللغة، وتنوّعها، ووظيفتها، انطلاقا من خطاطة الاتصال المعروفة كما فعل جاكبسون الذي انطلق من الدور الأساس للغة في عملية الاتصال، حيث يرى أن وظائف الاتصال يمثلها المخطط الآتي[2]:

السياق

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ المرسل إليه

الصلة (الوسط)

السنن (العلاميّة)(الشيفرة)

والتطابق بين هذه العوامل ووظيفة اللغة كالآتي:

الوظيفة المرجعية

الوظيفة الانفعالية ⟵ الوظيفة الشعرية ⟵الوظيفة الإفهامية

الوظيفة الانتباهية

الوظيفة الميتا لغوية

انطلاقا من أنّ كل قول أو إرسالية تتجه من مرسل إلى مرسل إليه، ويمكن تطبيق هذا لمخطط على الرواية فيكون المرسل المتكلّم في الرواية، وفق رأي باختين، والمرسل إليه هو المتلقّي في الرواية، وهما ما يتمّ بينهما

(١) باختين، ميخائيل: **الكلمة في الرواية**، مرجع سابق، ص٢٢٠.
(٢) فاليت، برنارد، **النص الروائي**، مرجع سابق، ص ٧٢.

القول الكلامي وفق سياقه، بمقاله الذي يليق بالمقام، لإحداث الانتباه المطلوب، وفق نظام العلامات المتعارف عليه بين طرفي عملية الاتصال، ولغة الرواية على هذا ليست موجّهة إلى الخارج، وإنّما الموجّه إلى الخارج هو الرواية كلّها، أي وحدتها الأسلوبية، بوصفها واقعة متماسكة، تتشكل وفق "تجل تاريخي – أدبي للهجونة الثقافية، ...(وهي)... في أصلها ملتقى لهجات وخطابات متعدّدة"[1].

وربّما تجدر الإشارة إلى أن النقاد العرب اختلفوا في موضوع اللهجات والفصيحة داخل المتن الروائي، إذ يرفض عبدالملك مرتاض رفضًا تامًّا الكتابة بالعامية، ويشن هجومًا على استخدامها في الرواية، ويرى ضرورة أن يكتب الكتّاب بالفصيحة وأن من يكتب الحوار باللهجات المحلية يعيث "فسادا في اللغة"[2]، ولا يجد هذا الرأي صدىً كبيرًا في النقد، وفي كتابة الرواية، ولا يميل الباحث إلى الأخذ به، بل لا يميل إلى مناقشته، ويرى أن استخدام اللهجات باقتصاد، ضمن الحوار، وضمن حديث الشخصيات أمر مهمّ يأخذ الوظائف نفسها التي يأخذها الحوار المباشر في الرواية؛ ذلك أنه يعكس المستوى الاجتماعي والاقتصادي للمتكلّم، ويدلل على مستوى الحوار بين المتكلّمين إذا كان في صيغة حوار.

ويقودنا ما سبق إلى القول إنّ الرواية فن ديمقراطي، يتيح للمتكلّم أن يتكلّم ما يشاء، بالطريقة التي يريدها، وباللهجة التي تعكس واقعه الاجتماعي، والاقتصادي، ونظام اللغة الذي يختزنه في عقله، و " إن التفكك الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات فيها هي شرط النثر الروائي الحقيقي"[3]، كما يرى باختين، ونصطلح عليه بالتعدّد اللغوي في الرواية.

وإذا كان للشخصية أن تتحدّث بالطريقة التي تريدها، فإن أمام المؤلف خيارين؛ الأول أن يجعل حديث الشخصية موهمًا بواقعيّة هذه الشخصية من حيث الأداء اللغوي، وطريقة التفكير، وإما أن يترجم أقوال

---

(١) فاليت، المصدر السابق، ص ٤٩.
(٢) مرتاض، **في نظرية الرواية**، مرجع سابق، ص ١٢٢.
(٣) باختين، **الكلمة في الرواية**، مصدر سابق، ص ١٣.

الشخصية عن طريق ما يسمى الأسلوب غير المباشر الحر، الذي أرى أنّه كفيل بالحفاظ على التنوع الاجتماعي داخل الرواية في أدنى حدوده؛ إذ إنّه ينقل وجهة نظر الشخصية، وإن كان النقل بلغة السارد[١].

ووفق الفهم السابق نبقى، كما أرى، في إطار الرواية الكلاسيكية، أو التقليدية، ونستطيع أن نطبّق ذلك عليها بلا عنت، ويمكن تطبيق هذا على رواية (خارج الجسد) لعفاف بطاينة، ويمكن تطبيقه بوضوح على الرواية التي تحمل قدرًا ملحوظًا من الحوار المباشر، لكننا لا نجده جليًّا في كل ما بين أيدينا من روايات، لأن خللا يعتور بعضها في الأداء اللغوي، عندما يعمد الروائي إلى خلط اللهجات في القول اللغوي الواحد، ليس من باب السخرية، ولا من باب القصدية، أو الأسلبة التي أشار إليها باختين[١]، وإنما من باب الجهل بقواعد التعدد اللغوي داخل النص الروائي؛ فتامبي الشركسي في رواية (دفاتر الطوفان) عندما يتحدّث لأهله، وهم شركس، يتحدّث بالمزج بين الشركسية والعربية الركيكة كما ينص السارد[٢]، ولو كان الحديث موجّها لعربي، يمكن قبول ذلك، لكنّ الشركسي عندما يحدّث أهل بيته لا بدّ أن يحدّثهم بلغة شركسية، بنظامها، ولكنتها، ويمكن للروائي أن ينقل هذا الحديث باللغة الفصيحة، أو لغة السارد على الأقل، لكن عندما يعمد الروائي إلى إنطاق الشخصية الشركسية بلغة مزيجة بين عربية ركيكة وشركسيّة، في مثل هذا الموقف، فإنه يجعل لغة الرواية موجّهة إلى خارج الرواية وليس إلى داخلها، فهو، ربّما، يريد أن ينقل لنا كيف يتحدّث الشركس العربية، لكنّ هذا لا يسوّغ ذلك في مثل هذا الموقف.

كما سنجد صعوبة في تطبيقه على رواية الشهادات، كما هو الحال في رواية (عندما تشيخ الذئاب) لجمال ناجي؛ لأنّ المرسل إليه لا يكون داخل الرواية إلا (بتعسّف تأويل) في كثير من الأحيان، وحينئذٍ تصبح كلّ شهادة وحدة أسلوبيّة خاصّة، قد نصل من خلال دراستها (الشهادات أو الأقسام كلّها) إلى أسلوبيّة الرواية المنسوبة إلى المؤلف وليس إلى الشخصيّة.

---

(١) الأساليب التي يأتي عليها الحوار في الرواية هي الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحر. ينظر: فاليت، **النص الروائي**، مرجع سابق، ص ٥٠.
(٢) باختين، **الكلمة في الرواية**، مصدر سابق، ص ١٠.
(٣) خريس، **دفاتر الطوفان**، مصدر سابق، ص ١٧٣.

وفي إطار لغة الرواية يبرز الحوار كأهم مؤشر من مؤشرات اللغة في الرواية؛ لأنه يعبر عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات، والمستوى الفكري لها، وجوانب التفرّد عندها[1]، والآلية التي تظهر فيها هواجسها، مع تسليمنا بأنّ الإنسان يفكر باللغة، ويرى الباحث أنّ هناك نمطين من الحوار يمكن دراستهما هما: الحوار داخل النص الروائي، وهو الحوار المعروف في كل الدراسات النقدية التي تناولت الحوار، والحوار خارج النص الروائي، وهو الإرسالية التي تقدمها الرواية للقارئ المتوقع، أو المفترض، إيمانا بأنّ "كل مبدع يقوم بتشكيل العمل على النحو الذي يتلاءم وموقفه ويعبّر عن رؤيته للكون"[2]، وأنّ ثمّة إرسالية ما تقف وراء كل عمل أدبي، سواء أكانت تلك الإرسالية أخلاقية أو فلسفية أو جمالية أو ضمن أي منظور آخر. ومن الجدير ذكره أن ليس من مهمّات هذا البحث اختبار المقولات النقدية في اللغة الروائية، أو تجريبها في العينات الروائية المدروسة، لذا سيكون التقديم السابق مؤشرًا لفهم الباحث اللغة الروائية، وأما التطبيق، فإن الباحث سيختبر فيه فرضية تناغم اللغة الروائية مع الثيمة الروائية، والنمط الروائي، كما سبق أن ناقش الباحث العناصر الروائية الأخرى في الفصول السابقة.

ثانياً: لغة المنطوق ولغة المكتوب

أشرنا سابقا إلى أن (زمن الخيول البيضاء) أخذت على عاتقها تدوين الذاكرة الشفوية للشعب الفلسطيني حفاظًا على هذه الذاكرة، وقلنا أن إبراهيم نصرالله قد نقلها من أفقها الشفوي إلى أفق الكتابة، بقوانين الكتابة الروائية، مستخدما اللغة الفصيحة، بانيًا المشهد الروائي التخييلي للحكاية المنقولة بلغة المؤلف الفصيحة، غير مهتمّ بأهميّة نقل لغة الرواة، أو المتحدثين إلى الرواية كما هي، وإنما محوّرًا لها لتصبح فصيحة لا تدل على قائلها إلا في ما تسرّبه من أخلاق وصفات ذلك القائل، ونأخذ مثلا على ذلك مفتتح الكتاب الأول من الرواية، حيث تصل الحمامة (الفرس البيضاء) المسروقة إلى قرية الهادية ومشهد استقبال أهل الهادية لها: " معجزة كاملة تجسّدت... أمام المضافة،

---

(١) ينظر: الزجاجي، باقر، **البنية السردية في الرواية السبعينية وإشكالية توظيف الحوار الفني**، بحث منشور في مجلة علوم العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العدد التاسع، ٢٠١٠، ص٧٦.

(٢) الرواشدة، سامح، ٢٠٠٦، **منازل الحكاية**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص ٦٨.

تحت شجرة التوت، كان الحاج محمود يجلس بجانب ولده خالد مع عدد من رجال القرية، رأوا في البعيد غبارًا قادمًا. قال الحاج محمود ذاهلاً : أترون ما أراه؟"(١)

حيث نلاحظ هنا لغة السارد، هي لغة أدبية عالية، تشويقية وتصويرية، ترسم ملامح المشهد بلغة فصيحة، وتتابع حتى الحوار بهذه اللغة، فنحن، وفق ما عرفناه، لانتوقع أن يستلفظ الحاج محمود بسؤاله بتلك اللغة (أترون ما أراه)، لأننا نفترض أن يقول ذلك بلهجته العاميّة، ولا يطّرد هذا التفصيح في الرواية، إذ إننا نجد فيها مزجًا بين اللغة اللهجية واللغة والمفصّحة في مقطع واحد، وهذا مقطع نرى فيه ذلك:

"بمجرّد عودته إلى البيت أمسك (خالد) بأحد الصحون وكسره. سمعت منيره – أمّه تهشم الصحن، قالت: انكسر الشر!! أمسك بالثاني وكسره. فقالت أمّه: انكسر الشرّ كمان مرّة!! والتفتت إليه تسأله: ما بك هذا اليوم؟ وقبل أن تتمّ سؤالها كان واحد من عدّة صحون صينية مورّدة، اشتراها الحاج محمود من دركي تركي، يتناثر على الأرض، رأته يرفع الصحن فصرخت: الحق يا حاج ابنك قبل أن يكسّر لنا البيت!!

هبّ الحاج محمود راكضًا، وقد أدرك أن الشوق لامرأة قد ضجّ في عروق ولده"(٢)

إذ نلاحظ في هذا الاقتباس المزج بين اللهجة (انكسر الشر، وانكسر الشرّ كمان مرّة) وبين اللغة الفصيحة (ما بك هذا اليوم؟) وفي هذا المزج نحن أمام لغة الروائي، ولغة الشخصيات، لكنّ لغة الروائي غلبت، وكانت لغة الشخصية بلهجتها قد حضرت، وحضرت مترجمة ترجمة حرفية، ففي الفصيحة لا يقال: (ما بك هذا اليوم) وإنما يقال: (ما بك). وعندما نقرأ (ما بك هذ اليوم) فإننا ندرك أنها مترجمة ترجمة حرفية عن العبارة العاميّة (شو مالك اليوم) أو أي عبارة أخرى بمنطوق اللهجة التي تمثلها؛ إذ إن هناك اختلافا في اللهجات بين كل إقليم وإقليم داخل حدود الدولة الواحدة، حتى بين قرية وقرية

---

(١) نصرالله، **زمن الخيول البيضاء**، مصدر سابق، ص ٩.
(٢) المصدر السابق، ص ١٣.

مجاورة في بعض الأحيان. وحتى عندما يقول الحاج محمود: (أتـرون مـا أراه) فإنه متـرجم بلغة الـراوي/ الروائي من عبارة (سايفين الّـي أنـا شـايفه؟). وإذا أعدنا النظر في الاقتباس السابق، ورأينا إلى موقع الراوي، فإننا ندرك أنّه عليم(١)، يفتح الرؤوس ويرى ما فيها، (هبّ الحاج محمود راكضًا وقد أدرك أن الشوق لامرأة قد ضجّ في عروق ولسده)، وإذا عدنا إلى تصنيفنا الرواية بأنها تفصّح الرواية والذاكرة الشعبية، فإننا نذهب أكثر من ذلك إلى أنّها تحاكي السير الشعبية، الفصيحة والمفصّحة، ولا نحسب ذلك إلا على تدخلات ذلك الحكاء في ما يسرد من حكايات، وهنا ننفذ إلى التناصيّة الكبرى في هذه الرواية، إنها تضيف سيرة أهل الهادية إلى السير العربية، وتنقلها من أفق الرواية الشفوية لذلك الحكاء إلى الرواية المكتوبة لهذا الروائي.

في هذه الرواية تُستدخل نصوص المذكرات في سياق النص الروائي، وتصير جزءًا منه، وتوضع بين قوسين، وإذا لم يتّسع المتن الروائي للسير فيها، فإنها تستكمل في الهامش، كأن الروائي يقول لنا: من أراد أن يتزوّد فليوقف القراءة في المتن ويذهب إلى الهامش، فنقرأ المقطع الآتي من الرواية:" بعد صمت نظر خالد إلى ذلك الرجل الذي بدا منطلقًا في الحديث معهم أكثر من غيره وسأل: ولكنكم لم تعرفونا بأخينا الكريم. نطق الرجل اسمه بسرعة معفيًا الآخرين من تردّدهم، وأضاف وكأنه يكمل حديثًا: (لولا الظلم يا شيخ ناصر لما وصلنا إلى ما نحن فيه من الضعف...)"(٢)

وفي نهاية المقطع السابق يضع إشارة هامشيّة، ويكمل السرد في الهامش، بلغة الاقتباس السابق الموضوع بين قوسين، وهو يعني أنه وضع فقرة من المذكرات التي اعتمدها، وزوّد القارئ بما يحس أنه يريده من معلومات في الهامش واستمرّ في المتن الروائي. ولا يخفي الروائي مصادره التي أشار إليها بعد أن أنهى الرواية تحت عنوان: " اعتمدت هذه الرواية على كثير من المذكرات والكتب من بينها" ويسرد هذه الكتب والمذكرات التي اعتمد عليها، ونضيف هذا إلى ما قدّم به الرواية بقوله: " أنجزت العمل على

---

(١) حول أنواع الرؤية ينظر: لحميداني، حميد،١٩٩١، **بنية النص السردي**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص ٤٨ ــ ٤٩.

(٢) نصرالله، **زمن الخيول البيضاء**، مصدر سابق، ص ١٣٦.

جمع الشهادات الشفوية الطويلة التي أفادت منها (زمن الخيول البيضاء) بشكل خاص بين عامي ١٩٨٥و ١٩٨٦، حيث قدّم عدد من الشهود الذين اقتلعوا من وطنهم وعاشوا في المنافي، شهاداتهم الحية عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين... شهود من اربع قرى فلسطينية حلموا الحلم ذاته وماتوا الميتة ذاتها: غرباء. هذه الرواية أهديها إلى أرواحهم: عمي – جمعة خليل، جمعة صلاح، مرثا خضر، كوكب طوطح"[١].

وإذا كان الاقتباسان السّابقان خارج النص الروائي، فإننا نفيد منهما في إضاءة الجديد في (بناء السيرة الشعبية الجديدة) بناء روائيا، كما نفيد منهما في الآلية التي اتبعها الروائي في نقل الأصوات، حيث نجد التنوع في الأساليب المُستدخلة في النص الروائي، بين مذكرات، وروايات شفوية، جعلها الروائي إما بين قوسين، وهكذا تعامل مع المذكرات، وإما بخط مائل، وهكذا تعامل مع الرواية الشفوية التي نقلها كما هي[٢].

نحن أمام أربع لغات في هذه الرواية هي: لغة السارد، ولغة الشهود، ولغة المذكرات، ولغة شعر الآخر، وهو شعر الضابط بترسون الذي يعرّف به في أحد الهوامش بقوله: " ولد بترسون في الهند عام ١٨٩٣، وتلقى العلم في بيت عائلته التي كانت تنتمي إلى (اخوان بليموث) إحدى الطوائف المتشبّعة بروح صارمة... أما السرّ الذي لم يبح به لأحد، وكان دائما خارج أي سيرة ذاتية له فهو مواظبته على كتابة الشعر.. في تلك الليلة كتب بترسون: الرياح الرمادية تذري الكلمات البيضاء، أين أنت؟ الأفق قبعة مثقوبة ينهض منها الخريف/ من أنت؟ أسحابة صيف أم قمر مجنون؟ أم موعد تم تأكيده خمس مرات؛ مع لا أحد؟"[٣]، وتبقى هذه اللغة في الهامش، ولم يدخلها المتن الروائي، وإنما كان يضع علامات تهميش أثناء سرد الجرائم التي قام بها هذا الضابط/ الشاعر، ويورد بعض أشعاره في الهامش كما أسلفنا في الاقتباس السابق.

---

(١) نصرالله، المصدر السابق، ص ٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠٩، حيث ينقل حديث الشاهد بخط مائل، وأثناء الحديث يرد جيش الإنقاذ، فيضيف في الهامش من المذكرات الساخرة من موقف فوزي القاوقجي ودوره في إخماد الثورة.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٦٠.

أما لغة الشهود، فإننا نلحظ أنها قد جاءت مفصّحة، بمعنى أن الذي نقل هذه اللغة عن الشهود لم ينقلها كما هي، وإنما كان يتصرف بها، ويكتبها بلغة فصيحة مع الاحتفاظ ببعض العبارات الدالة على لهجة المتكلّم.

وأما لغة السارد، فإنها لغة أدبية، تمزج بين اللغة التوصيلية، واللغة الانفعالية، وفي الاقتباس الآتي ما ندلّل به على ذلك حيث يقول بعد سرده لإضرام النار في حقول القمح في الهادية من قبل اليهود: " سكون الليل كان كفيلاً بأن يجعل الحقول تشتعل ببطء، وصمت الليل كان كفيلاً بأن يبتلع ذلك الدمع العزيز الذي تفجّر في العيون"[١]، حيث نلاحظ في الاقتباس السابق اللغة الوقائعية الواصفة التي تصف أثر سكون الليل في اشتعال الحقول ببطء، ثمّ ينتقل بالوصف إلى مستوى آخر من اللغة مُزاحة بنسبة الصمت إلى الليل، ونسبة الابتلاع إلى الصمت، ونسبة التفجّر إلى الدمع، حيث يجعل هذا الانزياح اللغة ذاهبة في التأثير، والانفعال، أكثر من ذهابها في نقل الحدث.

ثالثاً: لغة الانحياز وإغلاق الدلالة

اللغة في رواية (خارج الجسد) لغة بسيطة، ذاهبة إلى غاياتها الأوّليّة، مستغرقة فيها، يسيطر فيها القول المنطلق من انحياز، ولا مساحة فيها لتمّثل التقاطعات الاجتماعية التي تلفّ اللغة الروائيّة بوصف الرواية فنّاً ديمقراطيّاً، وقد تلجأ اللغة إلى الإسفاف في تقبيح ما يمكن أن يكون قبيحًا دون إسفاف، وما من مسوّغ إلا محاولة نقل إحساس السارد إلى المتلقي، وهي محاولة تعاكس غاياتها في التحليل، لأن النص على جمال المنظر لا ينقل جماله، كما أنّ النص على قبح الموقف لا ينقل للمتلقي ذلك الإحساس بالقبح، وأنّ التصوير الديمقراطي للموقف هو الذي يجعل الموقف يصل بالصورة القريبة من إحساس السارد، وليس الصورة المطابقة لها في كلّ حال. ويكاد الحديث هنا في شكله يتجاوز موضوع اللغة، لكنّ اللغة مؤدلجة، وليست بريئة، ولا يمكن أن تكون بريئة، وعليه، فإن إفصاحها عن محمولاتها، وتغييب محور

---

(١) نصر الله، المصدر السابق، ص ٢٧١.

الاستبدال سوف يضعها في إطار التحجّر الدلالي، من خلال موضعة موقع السارد/المتكلّم؛ فنحن عندما نقرأ تدخّل السارد في الفقرة الآتية سيتسرّب إلينا الإحساس بالانحياز، تسرّب الإحساس بتحجير الدلالة، أو غلق الدلالة:

" حرّم أبو منصور على بناته الوقوف في البرندة أو السير في الحديقة خوفًا من أعين الجيران. كان الجيران أعمام وأقارب أبو منصور، لكنّه لم يكن يثق بصلات القربى، لعلّه كان يدرك أن علاقة المرأة بالرجل، أو الفتاة بالشاب، أعمق بكثير من صلات القربى الدمويّة بين أبناء وبنات العم"[١]

ويتضح إغلاق الدلالة من خلال تدخّل السارد الذي يبدأ بالقول :لعلّه كان يدرك أن ...، فالقول لعلّه يفسّر بالترجيح، ويُغلق الترجيحُ عندما يردف بـ (كان يدرك) فيصير الرأي ما سيأتي بعد العبارة كاملة: أن علاقة المرأة بالرجل ... أعمق...، كأنّ السارد يريد أن يوضّح الواضح في العبارة التي سبقتها، ويريد أن يرسل إرساليّة أن علاقات الحب/ الجنس أقوى من علاقات القربى، ويغمز بالمجتمع الذي يفاخر بعلاقات القربى وهي لا تصون الأعراض؛ فأبو منصور لم يقل ذلك، لكنّ السارد تكفّل بقول ذلك.

وعندما نقرأ قول منى :

" كرهي لوالدي وجبروته آنذاك ولّد في نفسي كرهًا لكل السجون، كان الحذاء الضيق، والمدرسة ذات السور الإسمنتي المرتفع والفقر.. اليوم أصبحت السجون أكبر وأكثر. علاقات القرابة، وحياة النساء، والعادات، والمعتقدات، وحاجات الجسد، والتزامات الوطن، وذاكرة الإنسان، واللغة، والوجود البشري فوق هذه الأرض كلّها سجون."[٢]

نقف في بداية الاقتباس على طفولة العبارة، بل ضعفها الدلالي، فهل كره السجون يحتاج إلى جبروت الوالد ليظهر؟ ثم إننا عندما نقرأ أن كل ما في الحياة قد أصبح سجنًا نغفر للسارد/ الشخصية هذا القول، ونفهمه، لكن كلمة اليوم التي ميزناها في الاقتباس السابق تقودنا إلى خلل في تمثّل الشخصيّة إذا

---

(١) بطاينة، **خارج الجسد**، مصدر سابق، ص ١٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٦.

ما عرفنا أن اليوم في هذا السرد يعني زمن كتابة القصّة أو الرواية، وهو الزمن الذي نجد فيه منى قد تجاوزت كلّ الصعاب، واستطاعت أن تحقق ذاتها، وأن تصبح شخصية مرموقة تدعى للمؤتمرات، وتحقق النجاح تلو النجاح الذي نقرؤه في نهاية الرواية: " أحمل اسم سارا الكززاندر... تخصصت في دراسات المرأة في الشرق الأوسط... ألتقي شفيق وعز وإدوارد وهدى وعبدالعزيز ونيقولا وخالد وسامية وعلي وميشيل وحسن ومارلين ... كلّ ماتحاورت مع أولئك الذين تخلّصوا من برمجة مجتمعاتهم وماضيهم وتاريخهم وضيق أفقهم أجد نفسي بين عائلة كبيرة تحبّني وأحبّها"(١).

إن انحياز الموقف، يؤدي إلى انحياز اللغة، وانحياز اللغة إلى الموقف يؤدي إلى ما رأيناه من ضعف، فليس اللغة في الرواية أن توصل ما تريده، وإنما هي فنّ إيصال ما تريد، وفنّ أن تكون قادرة على حمل الدلالات المفتوحة، وإثارة الانتباه، بالأدبيّة، إلى ما لم يُقل.

اللغة نفسها تتحدّثها الشخصيّات كلّها، مع تناوب الشخصيات في السرد، فلا نشعر أننا انتقلنا من لغة إلى لغة من حيث المستوى اللغوي، لكنّ شكل اللغة، أو الحقول الدلاليّة تختلف في بعض الأحيان، تخصيصًا عندما يكون المتحدّث الأب، فهو يمتح كلماته ودلالاتها من أسوأ ما في المجتمع الذي يعيش فيه، نسمع إليه يقول عن ابنته البطلة التي تفوّقت في الثانوية العامة: " بتظلّها قحبة، شو الفايدة؟"(٢).

تحدّثت الشخصيات بضمير المتكلّم، لكنها لم تعرض دوافع موقفها، وإنما تشرح هذا الموقف أو تتفاعل معه، لتصبّ الرؤيا الكليّة للنص في إطار تحيّزه النسوي الحضاري الذي يبقى مسيطرًا: " رجعت إلى المجتمعات العفنة التي تقلّد القتلة أوسمة شرف، وتسحق الحريات والحقوق والكرامة الإنسانية لأدافع عن حقوق الإنسان... البرلمان المكوّن من شلليّة عقائدية حينا، وعشائرية أو نخبويّة حزبية حينا آخر... حول أعضاؤه الذين كان من بينهم عمّ

(١) بطاينة، المصدر السابق، ص٤٤٤- ٤٤٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٠.

منى، سعيد، الدفاع عن حق الإنسان في الحياة إلى تهديد لكينونة مجتمع وتاريخ وفلسفة وعقيدة... البلاد مليئة بالعفن، وكذلك النفوس"(١).

أما الحوار، فقد جاء تكميليًّا، حيث ينقلنا السارد من الحديث بضمير المتكلم إلى الحوار من خلال علامة الحوار الماثلة بالشرطة، وتميّز الحوار بأنه جاء بلهجة الشخصيّات الخاصة، منسجمًا مع بساطة اللغة بعامّة، وبساطة موضوع الحوار بخاصّة، وكان منفذًا لاستدخال اللهجات المحليّة للنص الروائي، وبيان المستوى الثقافي للمتحاورين، فضلاً عن حمله رؤية الرواية في المحصّلة النهائية، ولعلّ في الحوار الآتي بين عمّ منى وصديقها ستيوارت عندما زارهم الأول في اسكتلندا ما يمثّل ما ذهبنا إليه:

" قطع عمّي حوارنا وقال:

- هذه العلاقة غير شرعية وغير صحيحة ولن أقبل بها.

سأله ستيوارت:

ـ لم يطلب منك أحد أن تقبل أو ترفض، هذه العلاقة تخص اثنين، أنا ومنى، ولم نسألك رأيك. أتظنّ أنك تستطيع أن تدخل حياتنا هكذا وتملي علينا ما يجوز وما لا يجوز أن نفعله؟

ـ أنسيت أنها ابنة أخي، ومسؤولة مني، أنا أعرف مصلحتها أكثر منها، لن يهمّك أمرها أكثر مما يهمّني.

ـ أظنّها تعرف مصلحتها وليست بحاجة إلى حماية أو ملكية أحد."(٢)

ففي الحوار السابق نقف مع فهمين مختلفين للحياة، وحقوق المرأة، لكنّ ما لا نفهمه أن يقول سالم، العم المثقف والسياسي، لستيوارت الأجنبي (أنسيت أنها ابنة أخي ومسؤولة مني؟) وهذا يمكن أن يقوله سالم لشخص يشاركه عادات مجتمعه وتقاليده، أما ستيوارت، فبعيد عن فهم ما يريد العم أن يستحثّه به على تفهّم موقفه.

---

(١) بطاينة، المصدر نفسه، ص ٤٤٥- ٤٤٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٢٥.

رابعًا: التنوّع اللغوي

سبق أن أشرنا إلى أنّ لغة السارد في (تراب الغريب) تعمد التوريط الجمالي المترتّب على غياب اللغة التقريرية، وبروز اللغة الشعرية المتكئة على الانزياح، لكنّ هذا التوريط يتجاوز ما هو جمالي إلى إيديولوجيا النص، أو إلى الرؤية التي يسرّبها النص إلينا، وإذ تكثر الوقفات الوصفية التي تتخذ اللغة الشعريّة أداة، فإن الرواية قد جاءت مليئة بالتهجين اللغوي، واستدخال لغة الشخصيّات المقدّرة التي تُظهر ملامح الشخصيّة وبناءها الفكري، وتعبّر عن مستواها الثقافي، فالمثقف يتحدّث حديث المثقفين، والشاعر يتحدّث حديث الشعراء، والأكاديمي يتحدّث حديث الأكاديميين، وبائعة الملابس تتحدّث حديث بائعة الملابس. هذا من حيث مفردات اللغة ودلالاتها، أما من حيث اللهجات، فقد جعلت الرواية كل شخصية تتحدّث بلهجتها، دون أن تكون اللهجة عائقا في إظهار المستوى الثقافي للشخصية، ونأخذ مثلا هذا الحوار بين السارد وصفاء التي سيكون على عاتقها إيصال الرواية إليها كما أسلفت: " – لماذا تهرب؟ - صفاء... الكتابة نوع من الحياة...

– لكنّك تخلط الأسماء والحكايات... أنت ... أنت تخلط الموت بالحياة... ما بأعرف بشو بتفكر.. "[1].

فالحوار السابق فيه خلط الفصيح بالعامي، وهو دارج في لغة المثقفين، لكنّ العامي فيه لم يمنع من ظهور مستوى الوعي عند الشخصية، صفاء، لأن ملاحظتها تنمّ عن وعي العارف بأساليب الكتابة؛ ذلك أن خلفية الحوار هي مشروع الرواية التي ينوي السارد كتابتها.

---

(١) البراري، تراب الغريب، مصدر سابق، ص ١٨.

وقد غلبت المزاوجة بين أساليب الحوار: المباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر؛ فنقرأ مثلا الفقرة الآتية:

" عماد الجناني رفع رأسه عن كأسه الثالثة وكأنه ينهي قصيدة تعبق بالخسارات، وابتسم بشكل مؤلم، عيناه محمرّتان ومتلألئتان بدمع لن يسقط أبدًا، قال وهو يعد لكأس عرق جديدة:

- أنت أفّاق... فيك مكر الرواية وخبث الروائيين... أنت لا تكتب عن ثريّا ... أنت تكتب موتي.

أدركُ أنني أصبته في قلب مكمنه السحيق، فرددت بحياد قاس:

- لكنك لم تمت بعد...

- يا صديقي... أنا متّ كثيرًا... ألم تقرأ قصائدي، إنها نعوشي.[١]

فاللغة في هذا المشهد هي لغة كتّاب، فيها من التكثيف والعمق ما يجعلها بهذا الاختصار الدال على المعاني الكثيرة، فضلاً عن اشتمالها على نظر نقدي (فيك مكر الرواية وخبث الروائيين)، وقلق الحياة وثقلها (أنا متّ كثيرًا) وفيها التشبيه المفعم بالطاقة التأثيرية المأساوية (ألم تقرأ قصائدي، إنها نعوشي).

وإذا كان الحوار يعكس لغات الشخصيّات المعبّرة عن الخلفيات الفكرية والاجتماعيّة لها، فإن الحوار، أيضًا، قد كفل لوجهة النظر أن تظهر وتنعكس فيه، فصوت المرأة، مثلاً، نجده في حديث صفاء للبطل:

" كلكم هكذا! - كيف؟ - تكتب بنظرة رجولية.. لو كانت ثريا هنا وتكلّمت لروت شيئًا مختلفا، تكتبون عن المرأة كما تنظرون إليها... تكتبون ما ترون من الخارج.. المرأة ليست بالخارج... إننا هناك، لكنّكم لا تفتحون الأبواب"[٢]

فالصوت هنا صوت المرأة، ووجهة نظرها، وليس صوت صفاء حسب، والحديث موجّه للبطل الذي يكتب عن ثريّا.

---

(١) البراري، المصدر السابق ، ص ٢٠.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٥.

وأما صوت المجتمع تجاه المرأة، فيمكن الوقوف عليه في الحوار الآتي بين جبران وأبيه بعد أن خطفت ثريّا، وهي قصّة من الماضي:

"الأب: ولد خايب... وش عليك منها... عيب البنت على أهلها... هم اللي ربّوها.. إحنا ما علينا من عارها شي.. كلها سنة والناس تنسى وأجوزك أحسن منها. صمت الوالد مفكرًا ثمّ قال: يقولوا ثريا حامل.. الولد اللي ببطنها من أبوه ؟ ما لمستها من سنة.. أنا عايفها من زمان. أشوا... ريت البلا ياخذها... روح شوفلك تعليله وانساها."[١]

فالاقتباس السابق يعكس وجهة نظر المجتمع تجاه المرأة في الزمن الذي حدثت فيه القصة، وهو خلال القرن التاسع عشر، وربّما ما تزال هذه النظرة في بعض المناطق، وما يهمّنا هنا ذلك الحوار الذي استطاع أن ينقل الصوت، ويعطيه مسحة من المصداقية في تعبيره عن الخلفية الاجتماعية للكلمات.

وإذا ما تذكرنا أن رواية (تراب الغريب) رواية ذاهبة في قراءة الموت، ومحاولة الانتصار عليه في الحياة، فإنّ هذه الثيمة قد صبغت اللغة بصبغتها، ووظّفت اللغة بكل آفاقها لتجليتها، وقد سبق أن أشرنا في الفصل الثالث إلى أن ترتيب الكلمات في الفقرة والوقفة التأملية، والمشهد جعلها ذاهبة إلى الثيمة التي تعالجها، والمعجم اللغوي للرواية معجم ثري مقارنة مع الروايات الأخرى التي خضعت للدراسة، بل ثريّ جدًا؛ لانه يمتح من معانٍ كثيرة، منها معين اللهجات التي تعالقت معها الرواية كاللهجة اللبنانية واللهجة الكويتية، والهجة البدوية واللهجة الفلاحية، فضلاً عن قدرة التخييل على استمطار الكلمات وإضفاء دلالات جديدة عليها. واللغة هنا لا تذهب إلى تقرير حقيقة، أو إيصال فكرة، أو حدث، وإنما تتقدّم لتكون صورة متحرّكة، مليئة بالأصوات، قادرة على حمل الأسئلة التي تأتي كأنها أحداث، أو مقاطع حيوية، لتصنع من مفردات الحياة كتابًا للموت، ومن معطيات الحياة مؤشرات على الموت: " انظر إلى هذه الريح التي تزمر، تضرب على نوافذ المنازل، إنّها أرواحهم تريد العودة لبيوتها، أما نحن، فنجيد غلق الأبواب

---

(١) البراري، المصدر السابق، ص ١٥٣.

والمنافذ، لأننا لم نعد نرغب بعودتهم.. هذه هي الحياة الحقيقية... حياتنا لم تعد تتسع لذكرياتنا معهم... هذا ما يجعل الموت قاسيًا""(١).

من زاوية ما يمكن القول إن رواية (تراب الغريب) تندرج في إطار رواية الرواية، والرواية التي ترويها الرواية، ويريد الكاتب روايتها ثيمتها الموت، من هنا نقف على التنوّع الكبير في القصص والمتون الحكائيّة في الرواية، إذ تشكل خلفيّة يمتاح منها الروائي مادّته، ومن هنا كان ضمير المتكلّم سائدا، وكان الروائي/ البطل ناظم السرد فيها، لا يخلو حوار من وجود البطل/ الروائي، ولا تخلو صفحة من وجوده، فهو المشغول بكتابة هذه الرواية، المحترق بمادّتها القاسية، يحدّث عن القصّة ويحاورها، ويحدّث عن الأشخاص ويحاورهم، في بحثه المحموم عن الحياة بالكتابة، مقاومة الموت والانتصار عليه بروايته. وهذا من أسرار انحياز الرواية للغة العالية المشعرنة التي تتجاوز المستوى التوصيلي في خطاطة الاتصال، إلى المستوى الشعري الذي يكفل لها الحياة.

خامسًا: لغة موحّدة للجميع

في (دفاتر الطوفان) نقف على لغة سريعة الإيقاع، مشوبة بمحبّة السارد لما يقول، تتجه إلى غاياتها التوصيلية، والتأثيرية مشفوعة بالمعلومة والحدث، ويتنوّع السرّاد، وتتنوّع اللغة، وأما سرعة اللغة، فنمثّل عليه بما يأتي من حديث الحرير: " حرير كريب أحمر!! هذا خلط لا أحبّه بيني، أنا الحرير، وما يسمّونه الكريب، أو الساتان، يمكنني أن أفهم هذا الخلط المعيب حين يقع من بشر عاديين، أولئك الذين تتساوى لديهم الأشياء، ولا يدركون دلالة الأسماء، أما أن يكتب تجار الأقمشة مثل بدير والحمصي أو أبو قورة في دفاترهم بأني كريب، فهذا لا يغتفر، على الأقل لرجال خبراء وذواقة أمثالهم""(٢)

---

(١) البراري، المصدر السابق، ص ٩٠.
(٢) خريس، **دفاتر الطوفان**، مصدر سابق، ص٧.

إذ نرى في النص السابق فكرة الخلط بين أنواع الأقمشة والحرير، ونرى أسماء تجار الحرير، ضمن الحديث المتجه إلى الذات، وإلى القارئ بالنهاية، ونشعر ونحن نقرأ بسرعة في القراءة، وهذا ما أردته من سرعة اللغة، وقد ضمنها ذهاب اللغة إلى إرساليتها مباشرة، دون لجوء إلى مجاز أو تشبيه.

الراوي في الرواية يكون أحيانا الشيء، وأحيانا الإنسان، بضمير المتكلّم في كل الأحوال، لكنّ هذا الراوي لا يختلف كثيرًا عن الراوي بضمير الغائب، ذلك أنه يعرف ما يدور في الرؤوس، ويعلم كلّ شيء:

"الأحمر الحريري يستخرج من أعماقها كل هذه الأفكار مطلقا العنان للدمع في عينيها الواسعتين، ومانحًا إياها القدرة على ما قد يفسّره الآخرون، وهي ذاتها في لحظات متباينة، على أنّه الشر، دموعها تساعدها على تسخير روحها للأفراح القادمة، وشحذ مخيلتها بأحلام تبدو مستحيلة، لما رأت بهاء الأحمر في سحر الحرير ماجت كأنثى ذكية، وراحت تعمل إبرة السنجر في النسيج وتعيد تشكيله، ولأنها لا تملك قطعة الشيفون فقد اكتفت بي، هذه الاسمهان فهيمة"[١].

تستدخل (دفاتر الطوفان)النصوص، وتبقيها معلّقة، غير مندغمة في نص السرد، فتأتي على شكل اقتباسات، تمهيدية، كابتداء حديث المطر بالآيات القرانية الدالة، والأحدايث النبوية، وابتداء حديث الرحالة بما قيل عن عمان والأردن في أدب الرحالة، ولا يشكل هذا تناصّا، لأنه مجرّد اقتباس، يوضع خارج إطار اللحمة السردية، لكنّ الرواية في حديث الرحالة تتناص مع أسلوب الرحلات في التراث العربي، حيث يختلط الشعري بالتقريري، ويغلب في أحيان كثيرة السجع، وننقل هنا من حديث الرحالة كما ورد في الرواية:" فوالله إنّي لأعرف أن عمان روح الزمان وكنه الجمان، وإن ظنّ شاك أنها ليست بدلة زمانها، وسابقة عصرها وأوانها، أنها المشتهاة الأليفة الوليفة، ولقد عرفت من المدائن عمقا أغور، وتاريخًا أبعد، ولكن أصالة المدينة تلامس الروح بلا حجاب، فتبدو وكأننا نسينا مجدها، وما أنا

---

(١) خريس، المصدر السابق، ص ١٦.

بساه عنها ولا منكرها، إذ كنت أول وصولي غريب الدار، بعيد الأهل والأحباب، فصارت لي دارًا"[١].

إذ إنّ هذا الحديث لو نسب إلى أي رحالة من الذين مرّوا بعمّان وذكروها لما كان في ذلك بأس، إلا أمانة النقل.

تحاول اللغة في (دفاتر الطوفان) أن تكون لغة الناطق بها، أي أن تكون متلائمة مع المتكلّم، سواء بمكانته الاجتماعية، أم الحقول الدلاليّة التي تنتمي إليها مفرداته، وهذا ما رأيناه في الاقتباس السابق في حديث الرحالة.

وإذا انتقلنا إلى تمثّل اللغة وإقناعها بما تروي، فإننا نستذكر ما سبق أن أشرنا إليه في الخلل الذي سجّلناه في مفتتح التطبيق، ونضيف أنّ هناك أخطاء ناشئة عن عدم تمثّل اللهجة وأوابدها كما ينبغي، ونأخذ مثالا من حديث السجاير، تقول الرواية:

" يقدّم الرجل لنديمه السيجارة قائلا: (يكفيك شرّها)، فإذا ما أشتعلت وتذوّقها الكييف أجاب قائلاً (ما تذوق حرّها)"[٢].

فقد استخدمت القالبين اللغويين الموضوعين بين قوسين في الاقتباس السابق استخدامًا مغلوطًا، إذ إن المعروف أنّ هذين القالبين يقالان في تبادل النار التي تشعل بها السيجارة، وليس بتبادل السيجارة، يطلب أحدهم القداحة من الآخر فيمدّها إليه، ويشعل سيجارته، ثم يعيدها قائلاً : (يكفيك شرّها)، أي: أبعد الله شرّ النار عنك، فيردّ الآخر: (ما تذوق حرّها) أي: لا أذاقك الله حرّ النار. والمقصود بالنار في القالبين نار جهنّم التي يتعوّذ من ذكرها الناس. ونلاحظ كيف انحرف القالبان عن استخدامهما الأصيل، ويظن الباحث أن وراء هذا الانحراف قلّة دراية باستخدام القالبين وليس أي أمر آخر.

إن رواية (دفاتر الطوفان) رواية ملتبسة، فهي ليست في سيرة الأشياء، وليست في سيرة المكان، على وجه الدقة، وإنما جمعت هذا وذاك لتؤرخ للمدينة، فهي في هذا رواية التأريخ للمكان، وقد عكست اللغة فيها مستويات المتكلّمين بها، وخالطها بعض الأخطاء في استخدام الضمائر، ولم يجد الباحث أي علاقة يمكن أن يشير إليها بين نمط الرواية، واللغة كما سبق

---

(١) خريس، المصدر السابق، ص ٢٤٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٨١.

أن أشـــار إلـــى ذلـــك فـــي تناولـــه روايـــات (زمـــن الخيـــول البيضـــاء)، و(خـــارج الجســـد) و (تـــراب الغريـــب)، وســـيكون ذلـــك فـــي روايـــة (أوراق معبـــد الكتبـــا) ورواية (عندما تشيخ الذئاب).

سادسًا: اللغة الافتراضيّة

تشـــكل اللغـــة فـــي روايـــة (أوراق معبـــد الكتبـــا) تحـــدّيًا خاصّـــا، فالكتابـــة الروائيـــة عـــن فتـــرة تاريخيـــة ســـابقة، يفصـــلنا عنهـــا مـــا يزيـــد عـــن ألفـــي ســـنة، هـــي ليســـت الكتابـــة التاريخيـــة، ومـــن هنـــا يكـــون أقـــوى خيـــارات اللغـــة اللغـــة الفصـــيحة، الرصـــينة، الذاهبـــة بتمّثـــل لغـــة الـــزمن الـــذي تعالجـــه؛ ومـــن هنـــا أيضـــا يبـــرز تحـــدٍّ ثـــان يتمّثـــل فـــي المرجـــع الـــذي يمكـــن أن يســـتند إليـــه الروائـــي فـــي تمّثـــل تلـــك اللغـــة الســـائدة فـــي ذلـــك العصـــر، وإذا مـــا عرفنـــا أن ذلـــك المرجـــع غيـــر موجـــود، لأن تـــاريخ البتـــرا كتـــب عـــن القـــادة وإنجـــازاتهم، ولـــم يعـــط اهتمامًـــا للنـــاس الـــذين تأخـــذ هـــذه الروايـــة على عاتقها الاهتمام بهم، فإنّ التحدي سيكون أقوى.

وإذا كـــان الروائـــي قـــد نجـــح فـــي افتـــراض الشخصـــيّات الروائيـــة كمـــا أشـــرنا إلـــى ذلـــك فـــي الفصـــل الثـــاني، فإنـــه قـــد نجـــح فـــي افتـــراض اللغـــة، والنجـــاح هنـــا مربـــوط بطبيعـــة الســـرد الـــذي جـــاء بصـــورة شـــهادات تقـــدّمها الشخصـــيّات، فـــافترض للشخصـــية لغـــة تمثّلهـــا، وهجّـــن هـــذه اللغـــة بـــالمزج بـــين مـــا تنـــاثر فـــي الكتـــب مـــن كلمـــات نبطيـــة، وبـــين اللهجـــة الأردنيـــة التـــي تجعـــل الـــربط بـــين الماضـــي والحاضـــر هاجسًـــا فـــي الروايـــة؛ حيـــث تـــرد علـــى لســـان الشخصـــيات عبـــارات مثـــل: "نجمـــه خفيف"[١]، و " طم وانا مالي"، و" الشايفين حالهم"[٢].

---

(١) غرايبة، **أوراق معبد الكتبا**، مصدر سابق، ص ٢٨١.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٤

لقد جاءت اللغة مزيجة من الشعرية والتقريريّة، وابتعدت عن اللغة التاريخية، فتكلّمت الشخصيّات بضمير المتكلّم، وهذا ما كفل للغة شيئًا من الإيهام:" ناوند، لمساتك سحر وعلى يديك كل شيء يصير عسلا.. الحياة حلوة يا ناوند... أعددتلي إفطارًا شهيًا مع الأولاد، وقلت لهم إن أباهم بطل، طم، لا أحب هذه الكلمات الفخمة... قولي لهم إن أباهم كلاوبا يحبّهم."(١)

ونلاحظ في هذا الاقتباس الطاقة الشعرية في اللغة من خلال التشبيهات (لمساتك سحر) و (على يديك يصير كل شيء عسلا)، فضلا عن بساطة المفردة وتقاطعها مع خلفيتها الاجتماعيّة، وحكمة البساطة الكامنة فيها، ومع الجمال الذي تعكسه العبارات السابقة نجد فيها السهولة التي تجعلها قابلة لأن تكون عبارة كلاوبا الذي كان يعمل حمّالا، ثم سائق عربة، كما أنّها تعكس ميل البسيط لبساطته بقوله قولي لهم إن كلاوبا يحبّهم.

وفي الاقتباس الآتي نقف من خلال اللغة ونظمها على صوت السارد/ المتكلّم في الرواية، وانحيازه لذاته، وما يقوم به من أعمال: " أنا ناوند، ملكة الليل وحسناء النهار، قال عنيّ السيد سفيان:مستودع سرّ المدينة، وكفّة ميزانها، أنا ندّك يا أترعتا يا سيدة المعابد والكهان، عندك يبتهلون من أجل نيل الجنان، وعندي يغتسلون من الوعثاء والأدران، معبدك مكرّس للحجر الهابط من السماء، ونزلي مفتوح لطين الأرض المجبول منه الإنسان.. وأنت يا سيدة دار القضاء؛ عندك يذهب المتخاصمون، والعيارون، والكذابون، وإليّ يأتي الشعراء والندماء والعشاق والمتعبون"(٢).

ونلحظ في الصوت السابق صوت الغانية، وصاحبة النزل، التي تحاول أن يكون لها مكانها في مجتمع البترا، كما أننا نطّلع من خلال هذا الصوت على صوت آخر، هو صوت المؤلف الذاهب في استكمال البنية الافتراضية للصراع الاجتماعي في البترا، حيث ينعكس في النص ما هو أبعد من دفاع الذات عن ذاتها، من خلال الموازنة التي ترجّح كف صاحبة النزل؛ إذ إنّ الحكمة التي نراها في النص، واللغة التي يتركب منها لا تتسق مع قائلها

---

(١) غرايبة، المصدر نفسه، ص ٢٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٩١.

إلا في المعنى، وهنا نجد ملمحًا آخر في لغة الرواية، هو ما يمكن أن نسمّيه تمزّق القناع، عندما تنحاز اللغة بكلّ طاقتها التعبيرية والإيحائية، إلى صوت ما، معطية هذا الصوت لغة غيره من الأصوات، وموازنة بسيطة بين ما تقوله ناوند، ويقوله كلاوبا، نجداللغة التي تكلّم بها كلاوبا أيسر في النسبة إليه من اللغة التي تكلّمت بها ناوند.

ثم إننا نجد في النصّ الروائي حديثًا إشهاريًّا، يرحّل إلى الماضي من فضاء الحاضر، وذلك عندما تقول ناوند: " إليّ أيّها الشعراء والندماء، أيها العطشى والمتعبون.. إليّ أيها العشاق والساهرون... عندي بئر عميقة لأسراركم...عندي تحلّون مشاكلكم ...هنا الفحولة والرقة. الشعر والطرب. الطاس والكاس. "(١)

ويرى الباحث في هذا مزيدًا من الإيهام الذي تذهب فيه الرواية، وتتكفّل اللغة بإضفاء المسحة الصدقيّة عليه، يضاف إليه أسماء الشخصيات التي يستمدّها من الأسماء النبطية فجاءت الأسماء: سفيان والحارث وزلف والمرقش وكلاوبا وديالا والعموني وسولار والمير وأترعتا وصالح وأليسار ونسرو وناوند وشيمكار ودعيبس وسعدات ويعقوب وربايل وفصايل وأباس وأنعم وقيدار وبترا، وهي تقدّم لنا مدوّنة بالأسماء النبطية التي تعيدنا إلى أجواء بترا في زمنها الذي رصدته الرواية.

وإذا كان في الاقتباس السابق ترحيل للغة إلى الماضي، والأسماء التي ذكرناها تبعث مدوّنة الأسماء النبطية، فإنّ استدخال شعر المتنبي بنصّه ونسبته إلى قيدار ترحيل آخر لا يرتقي إلى مستوى التناص، لكنّه يمكن أن يكون خرقًا لنسبة الكلام، يرمي إلى خلط الماضي نفسه عندما نعرف أن المنقول هو من الماضي، والمنقول إليه هو من الماضي الأبعد.

(١) غرايبة، المصدر السابق، ص ١٩٢.

لقد تعدّدت اللغات في الرواية، ونستطيع أن نرصد لغة المذكرات المنسوبة إلى سفيان الكتبي،(١) ولغة العسكريين المنسوبة إلى شيمكار الذي يشرح مهمّة العسكري وتنفيذه ما ينبغي أن يفعله وترك نتائجه للسياسيين،(٢) ولغة الدعاء،(٣) ولغة الاعتراف عندما يتحدّث شيمكار عن نفسه وكونه عسكريًا محترفًا يوجر احترافه لمن يطلب منه ذلك،(٤) ولغة الساسة والحكام التي تمثلت في الحوار الذي دار بين الحارث ورسول روما.(٥) ولغة الكتابة الأكاديميّة التي جعلها في الهامش عندما يعرّف بشخصية أو يشرح أمرًا كتعريفه بناقة صالح،(٦) وكل نمط من هذه اللغات له مستواه في التوصيل، ومواضعاته المعروفة.

سابعًا: شعريّة اللغة الوسطى

لقد جاءت اللغة في رواية (عندما تشيخ الذئاب) فصيحة، في المنطقة الوسطى بين اللغة التقريرية واللغة الأدبية، تكمن تقريريّتها في دلالاتها الواضحة على ما تذهب إليه، بعيدًا عن التزيين والذهاب في الصنعة والتزويق، وأمّا أدبيتها، فقد جاءت من التوتّر الناتج عن كتابة الفصيحة بأسلوب العاميّة: الجمل القصيرة، والوضوح في المقصد، وتغليب الجملة الاسمية، وافتراض السامع المنصت، ونأخذ المقطع الآتي للتدليل على ما سبق: تقول سندس: " قبل وفاة جليلة، خامرني إحساس بأن زواج رباح مني سيسبب الأذى لتلك المرأة الهادئة، لكن، هكذا الحياة، وأنا أريد أن أعيش، والرجال يتزوّجون أكثر من امرأة، ثمّ إنّني اتخذت قراري، وهي ماتت بعد خطبة رباح

---

(١) غرايبة، المصدر السابق، ص ١٤٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٥٧.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٩٦.
(٦) المصدر نفسه، ص ١٨.

لـي بيـومين، وقبـل زواجنـا بـأربعين يومـًا، فاختصـرت المعركـة التـي كانـت يمكـن أن تنشب بيني وبينها"[١]

حيـث نلحـظ فـي الاقتبـاس السـابق، قـرب العبـارة، وخلفيتهـا الاجتماعيـة، حتـى الجنسـيّة التي تبـرز صـوت الأنثـى، فضـلاً عـن خفّـة الصـراع الـداخلي الـذي يـنعكس فـي الموقـف، وهـو مـا ينسـجم مـع شخصـيّة سـندس، القـادرة علـى التكيّـف، وصناعة قدرها كما تريد.

وإذا انتقلنـا إلـى أفـق آخـر فـي قـراءة اللغـة فـي هـذه الروايـة، وهـو أفـق تعـدّد الأصـوات، فإننـا نتـذكر أنهـا اعتـدت تعـدّد الأصـوات مبـدأ ً؛ حيـث سـردت كـل شخصـيّة عـن نفسـها، وعـن الأخـرين مـن وجهـة نظرهـا، واسـتطاعت، إلـى حـد، أن تعكـس المعجـم الـدلالي الـذي تنهـل منـه كـل شخصـيّة كلامهـا؛ فنقـرأ مـن كـلام الشـيخ الجنزيـر عـن جبـران أبـو بصـير: "الـذي (جبـران)[٢] لـم يحمـل فـي حياتـه إبريـق وضـوء، ولـم تطـأ قـدماه عتبـة مسـجد، ولـم يسـتجب لمحاولاتنـا هدايتـه وتقريبـه مـن جـادة الصـواب واليقـين، حتـى أنـه لـم يسـمح لنـا بولـوج بيتـه قبـل رحيلـه مـن بيتـه فـي جبـل الجوفـة، ذلـك الرحيـل المريـب الـذي تـمّ بعيـد اجتيـاح اليهـود لمدينـة بيـروت... وبـدلا مـن أن يسـتجيب جبـران لنـداء الحـق قـام بتجنيـد رهـط مـن شـبان الحـي وإقنـاعهم بالسـير فـي ركـب الماسـونيين والشـيوعيين"[٣]. حيـث نلحـظ أن المعجـم الـدلالي فـي الاقتبـاس السـابق يتشـكل مـن مفـردات(إبريـق، وضـوء، عتبـة، مسـجد، هدايـة، جـادة الصـواب، اليقـين، اليهـود، نـداء الحـق، تجنيـد) كمـا نلحـظ وجهـة النظـر التـي يعكسـها الاقتبـاس، وتتمثـل فـي البعـد الشـكلي للتـديّن، والخلـط بـين لماسـونية والشـيوعية، والاعتقـاد بتمثيـل المـتكلم لليقـين والحق.

وإذا أخـذنا اقتباسـًا آخـر مـن كـلام جبـران، فإننـا سـنعزّز الملاحظـة ذاتهـا، يقـول فـي الموضـوع نفسـه: " حتـى إن بعضـهم ربطـوا بفجاجـة بـين رحيلـي ، وبـين احـتلال الإسـرائيليين لمدينـة بيـروت فـي ذلـك الحـين، وقـد بلغنـي أنهـم أطلقـوا شـائعة مفادهـا أننـي كنـت واحـداً ممـن أسـهموا فـي تزويـد المقـاتلين فـي بيـروت

---

(١) ناجي، **عندما تشيخ الذئاب**، مصدر سابق، ص ٦٩.
(٢) ما بين القوسين من الباحث لتوضيح المقصود بـ (الذي) التي سبقته.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٥.

بالغذاء أثناء حصارها، لقاء مبالغ طائلة وقد عزّزوا تلك الشائعة بغياباتي التي تكرّرت عن بيتي قبل رحيلي"[١].

إن المقارنة بين الاقتباسين السابقين ترينا تقاطع الأصوات في الخلفية الاجتماعيّة للشخصيات، كما ترينا مجتمع اللغة ماثلاً بالكلمات، سواء أكان في تقاطع الحقول الدلالية، أم كان في تقاطع الرؤى.

وإذا كانت الرواية قادرة كما أشرنا في الاقتباسين السابقين، على نقل الأصوات بلغتها، فإن ذلك لا يعني أن الرواية قد خلت من الإخفاق في التمثيل على لغة الصوت في بعض المفاصل، ففي الاقتباس الآتي نقرأ من صوت سندس، الفتاة اللعوب التي أجبرتها الحياة على ذلك، ولم تمتلك الثقافة العالية التي تجعلها في مصاف السياسيين المجرّبين في الرواية، نقرأ: " كان يمكن أن يؤدي فشلهما معي إلى حزني على كل الذكور، لولا سحر الإثارة والسطوة الغامضة التي يمتلكها عزمي الوجيه، وقدرات الترويض التي يمتلكها الشيخ الجنزير...ربّما كنت بحاجة إلى من يكسرني ويمرّغ غروري، ألا يمكن أن تكون رغبتي في الخضوع كامنة تحت قشرة هذا الغرور؟"[٢]

إننا نلمح هنا أنّ الصوت آتٍ من فوق، أي أن التجربة مفصولة عن المتحدّث عنها الذي يقول ما يقول كأنّه يعاين تجربة آخر لا تجربته، كما أننا نلمح توصيفًا لا يستقيم خروجه من مصدر لم نعثر في النص على أنّ ثقافته تسمح له بأن يقدّم مثل هذا التوصيف الذكي، والتحليل العلمي المزاج بشعرية السؤال. الصوت هنا لا يمكن أن يكون صوت (سندس) وإن كان الواقع واقعها. إنّه صوت السارد الآخر، الروائي، الذي انفلت منه ليشخّص حالة سندس على لسانها، وهذا ما يمكن أنّ نعدّه خللا في بناء تعدّدية حقيقية.

وإذا تجاوزنا مثل الخلل السابق، فإننا نستطيع أن نقول إنّ لغة الرواية جاءت منسجمة مع تصنيفها، فهي رواية واقعية إلى حدّ ما، وضمن إطار الواقعية النقدية، ومن هنا سلست اللغة، وتنوّعت آفاقها، وحقولها الدلالية، وذهبت إلى غاياتها التي تريد، مقتدرة على ذلك المراد.

---

(١) ناجي، المصدر السابق، ص ٧٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٨.

ثامنًا: لغة الشعر في مدار الرواية

تذهب رواية (قطف الزهرة البرية) في الأفق الترميزي كما أشرنا، وتأخذ لغتها من تلك المنطقة التي لا يمكن ولوجها إلا بالشعر، وانزياحاته، وقدرته على التصوير الذي يصف ولا يصف، أي يبقي الاحتمالات مفتوحة الدلالة، والنصّ حمال أوجه، لكن الملاحظة المهمّة التي يجدر الانتباه إليها هي ذلك التضاد الذي بنيت عليه الرواية منذ عنوانها الذي جمع فيه بين القطف ودلالته على التهجين، والبريه ودلالتها على غير ذلك، حتى النقطة التي أعلنت انتهاء الرواية، والتضاد متوافر في اللغة، وفي الخطاب، وما يهمّنا هنا هو ذلك التضاد في اللغة، وأول ملمح نشير إليه هو كسر حواجز اللغة بالمزج بين الشعري والسردي معا في المقطع الواحد، حيث يبتدئ بعض المقاطع بفواتح شعرية ويستمر بالسرد النثري القصصي، ونقتبس:

" قالت الطريق للخطى : حين تتوقفين عن المشي أنتهي

وحين توقفت الخطى، أكملت الطريق طريقها "(١)

على ماذا يمكن أن نحسب هذا المقطع إلا على الشعر، والحساسية الشعرية التي ترى بين الأشياء حوارات مؤنسنة، وتنقلنا إلى الدلالات المفتوحة ذات البعد الفلسفي المتجاوز أفق الإيهام، أو المحاكاة.

وربما يكون الاقتباس الآتي أجلى في كسر حواجز اللغة، يقول:

" لم يعد يدري إلى أين ! ولكن

حينما فاضت كؤوس الليل بالوجد على هدب النهار

هبّ هذا الحالم، الساكن في الحلم يداري الانكسار

فطوى كل رؤاه، الحلوة المرة في جفنيه مهزوماً

وسار "(١)

---

(١) أبو حمدان، **قطف الزهرة البرية**، مصدر سابق، ص ٩.

إننـا فـي هـذاالاقتبـاس أمـام نـصّ شـعريّ موقّـع، فضـلاً عـن الجملـة الذاهبـة في الاحتمالات المفتوحة.

وإذا مـا تجاوزنـا كسـر حـواجز اللغـة إلـى النظـر فـي اللغـة الواصـفة، "كـان الابـن ليّنـا وجافّـا معًـا، يضـطرب اضـطراب المـوج، ثـم يسـكن سـكون إملالـة الصـحراء، كـان قـادرا أن يقتـل بـدم بـارد، وأن ينتحـب كطفـل ...أمـا الابنـة، ... الابنـة جبلـة مـن زبـد وسـراب، مـن تتـابع المـد والجـزر، وبينهمـا هجـوع ومـوت، مـن اصـطخاب المـوج وزوابـع الرمـل، مـن لدونـة الطحالـب البحريـة ومـن قسـاوة رمـال الصـحراء، مـن بـرودة الميـاه الممتـدة، ومـن لسـع الرمال الممتدة !!"[٢]

ففـي الاقتبـاس السـابق نجـد بنـاءه علـى التضـاد جليّـا فـي الجمـع بـين الجفـاف والليونـة، والمـوج والصـحراء، و(يقتـل وينتحـب كطفـل)، والزبـد والسـراب، واصـطخاب المـوج وزوابـع الرمـل، ولدونـة الطحالـب وقسـاوة الصـحراء، وبـرودة المـاء ولسـع الرمـل... وكـل هـذا سيفضـي إلـى تجـاوز مجـرّد الدلالـة الأوليـة للتضـاد، عنـدما نـربط بـين اللغـة والـنمط الـذي تنتمـي إليـه الروايـة، وهـو الـنمط الرمـزي، الفلسـفي، وجمـع الإنسـان بـين نقيضـين فـي آن جَمـع مـؤذن بالانهيـار، لأنّ هنـاك منطقـة وسـطى يمكـن أن تأخـذ مـن هـذا ومـن هـذا دون أن تنسـى نفسـها، ودون أن تنجـرف هنـا أو هنـاك، ونقتـبس هنـا:" ضـباب فـي الـداخل، ضـباب فـي الخـارج، وبينهمـا جسـد ناحـل، يتواصـلان عبره، فيكثف هذا ويبهت ذاك "[٣].

ونقتبس:

(١) أبو حمدان، المصدر السابق، ص٤١.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٤-٥٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٩.

"في عبّ الشجرة ضوء وظل يلعبان معاً، حين يطغى الضوء على الظل تتمدد الشمس بينهما، حين يطغى الظل على الضوء، تنكمش الشمس بينهما "(١)

ونلاحظ اللغة الشعريّة القائمة الإيحاء، وضبابيّة المصدر، إذ لا نستطيع أن نجعل هذه اللغة لغة الابن في النص، وقد عرّفنا به في الفصل الخاص بالشخصيّة الروائية؛ فلمن نسند القول المقتبس السابق؟ أنسنده للابن، أم لسارد ضمني، ورؤية من يحمل هذا السارد الضمني؟ هل يحمل رؤية المؤلف؟ هذا هو الأرجح، وهذا هو ما نستطيع به توصيف النص الذي بين أيدينا، وحمله على رواية الترميز والفلسفة.

تاسعًا: اللغة وسيلة وغاية

يكاد يكون أصعب شيء في رواية (أرض اليمبوس) اللغة، لأنها لغة محككة، ذاهبة في ذاتها، غير قاصدة آخر في إرساليّة الاتصال، قدر قصدها أن تكون، لغة مختلفة،لكاتب مختلف، هذا ما يبدر الذهن لمن يتلقى هذه الرواية؛ فاللغة التي تبتدئ بها الرواية تنبئنا أننا لن نكون أمام نص وحيد اللغة، وسنعرف أننا أمام أسلوبيّة غير معهودة في الرواية، " فالرواية ليس فيها لغة واحدة يمكن دراستها لسانيّا بالشكل المبسّط المعهود"(٢)، وإنّما فيها من التعدّد اللغوي ما يجعلها ملتقى أصوات، ولغات، تتفق جميعها في إنتاج النص الكلاّمي الموحّد من هذا التجمع، ويمكننا أن نطالع في هذه الرواية عدّة مستويات من اللغة، منها لغة القص التقليدية، ومنها اللغة العامية/ المحكية، هذا في التوصيف العام، أمافي التوصيف الذي يستند إلى جوّانية اللغة وضمير المتكلّم فيها، فإننا سنضيف إلى الأنواع السابقة لغة التأمّل المليئة بالأسئلة، ولغة الوصف.

أما لغة القص التقليدي، فإننا نقصد بها العبارة الذاهبة إلى مواكبة سير الحدث ونقله بالكلمات، وهي اللغة الدارجة في القص التقليدي، أو الكلاسيكي،

---

(١) أبو حمدان، المصدر السابق، ص ٣٤ .
(٢) لحميداني، حميد، ١٩٨٩، أسلوبيّة الرواية، ط١، الدار البيضاء، منشورات دراسات: سال، ص ٧١.

إذ تتوالى الجمل، وتتعاقب متفقة مع الزمن الذي تمثّله، وتبتعد الكلمات والعبارات عن الإيحاء إلى التقرير، وتتخذ إيقاعهما من إيقاع الحدث الذي ترسّم معالمه، أو مفرداته، وهنا نقتبس: " عاد الرجل وقد غسل وجهه وسرّح شعره. كانت سمرته لافتة. ... ابتسم بتحفظ، مسوّيًا قميصه فوق بنطاله، وتربّع أمامي، ساندا ظهره إلى الجدار تحت النافذة المواجهة لي، وإلى يمينه الحذاء بالجوربين. قال غانم، وهو يسكب الشاي، معرّفا بي: "هذا هو الشاب المتحمّس الذي حدّثتك عنه" " أهلا، أليس له اسم؟. قلت، وكنت أخبرت غانم، أو الرفيق النبيل، أن لا لزوم لأن يعرف اسمي قبل أن يقبلوا بي"(١)

ففي هذا الاقتباس التزمت اللغة بوظيفتها التوصيلية الأوّلية، بنقل الحدث، وبناء الخلفية المحيطة به، ونقل الحوار الدائر بين الشخصيات بحدوده الطبيعية، بما يعكس ذهبها في الإيهام، أو نقل الحقيقة كما هي، إذا ما سلّمنا بأن الرواية تتشكل من مصادر منها التجربة الذاتية وذكرياتها.

أمّا لغة الوصف، فإنّها ستنقل اللغة إلى مستوى آخر، حيث سيكون المجاز معبرًا لنقل الصورة، وتفصح اللغة عن قدرة السارد على تمثّل ما يريد نقله، فضلا عن كفاءته في تجاوز النقل التصويري الساكن إلى أفق النقل التصويري المزيج من المرئي والكامن في المشاعر، فهذا وصف للفيضان الذي حدث في عمّان عندما كان البطل طفلاً: " لم يسبق لأي منا أن سمع صوتا هادرا كهذا، صوتا أشبه بدمدمة عميقة، بزعيق مخنوق، بغضب غامض يبتغي قلع البيت من أساساته- وكان هزيم الريح العاصف يرجّ النافذة يكاد يخلعها عن إطارها. والمطر متّصل يلطم زجاجها ويصفعه دون توقف، موجة أثر موجة، ثم إذ بالليل الأسود تمزقه الرعود وتتخطفه البروق، كأنما هي معركة القيامة الكبرى بمركباتها الفولاذية وأفراسها السماوية ذات الذيول النارية وأجنحة ملائكتها المحاربين بدروعهم التي من ذهب وسيوفهم المشتعلة كاللهب تصطفق وسع الفضاء المظلم هناك في أعماق الأعالي هابطة نحونا

---

(١) فركوح، أرض اليمبوس، مصدر سابق، ص ١١١.

مصممّة على اختراق الأرض والإجهاز على التنانين المختبئة في أجران المياه الأزلية قبل أن تصعد هي وتُغرق العالم بشرورها..."(١)

حيث نلحظ انتقال الوصف إلى أفق الذاكرة الثقافية، والتناص مع صورة تختزنها الذاكرة أو يتصوّرها الخيال عن القيامة، حيث ينتقل المعجم الدلالي إلى أفق جديد: (أفراس سماوية، ذيول نارية، دروع من ذهب، سيوف مشتعلة، التنانين المختبئة، أجران المياه الأزلية)، وإذا ما عرفنا أنّ الوصف في الفقرة السابقة يتموضع في ذاكرة الطفل، فإننا سندرك أن استدعاء الصورة المتخيّلة للمعركة السماويّة، أو معركة القيامة، تنسجم مع تخيّلات الطفل، لكنّها لن تكون بلغة الوصف الارتدادي المقدّم في الاقتباس السابق، وهذا يرجّح أن يكون التشبيه ارتداديّا، وأنه تصوير لما أحسّه الطفل في ذلك الوقت، ولم يكن قادراً على تشبيهه بشيء.

وأمّا اللغة العاميّة، ولغة السرد الشفوي، فهي لغة لنصٍ موازٍ ينقله من مسجلة عن خضر شاويش، الشخصية التي يترك لها أن تسرد حياتها، ويسجّل البطل هذا السرد بوساطة جهاز تسجيل، ثمّ يعيد تدوينه في الرواية، يقول خضر: " أنا خضر عمر شاويش، من سكان يافا سابقًا. .. كان عمري حوالي أربعتعشر سنه. بدأت ألعب مع ولاد الحارة من جيلي. عسكر وحرامية. عشرة وعشرة، كنت النشيط بينهم. كانوا يقولوا : خذوا أنتم التناعش واحنا التمانية شرط أن يكون خضر معنا. كان النشاط عندي عبارة عن خفّية. ما كنتش عارف إني مش قوي.."(٢)

لقد نقل السارد اللغة كما هي، وكما تكلّمها متكلّمها، وهو شخصيّة يمكن أن نجدها في الحياة العامّة الحقيقية، وأهميّة النقل هنا في بناء الرواية أن الرواية تذهب في مزج الوقائعي بالمتخيّل، والسيري بالفني، وتعزز سؤال الرواية الباحث عن صيغ قد يحتملها السّرد، في المعالجة الجوّانية في الرواية، أو رواية الرواية.

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٤٠.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠٤.

وأمّا لغة التأمل، فهي التي نجدها في المونولوج، أو الخطاب المحاور الذات، حيث إنّ ضمير السرد هو ضمير المخاطِب، موجّهاً الذات، وهو إذ يثير الأسئلة، فإنّه يوصّف به فهمه الذات، حيث إن الاستفهام الذي يرد هنا وهناك يخرج على معناه الحقيقي إلى معانيه المجازية كالتقرير أو غيره، وفي الاقتباس الآتي نجد مثل هذا الحديث الموجّه إلى الذات:

"لا بأس. أنت تتمادى، هي عادتك، لا تستقر على ماهو قار. لا تقبل بالأشياء كما هي. لا تسلّم بإشارات الوجوه؛ إذ هي، في نظرك، نصف أقنعة، حتى أنت نفسك، حتى أنت لا ترضى بما أنت عليه، فتراك تحاول أن تكون غيرك. أن تكون سواك، ومن الداخل. ذلك هو الصعب، وبأل التعريف التي تبغض استخدامها لأنها تغتال الفرد في الجماعة، وتمحو التميّز والتفرّد بدسّهما في طبيخ الشحادين، أمثولتك على خلط الأخضر باليابس كأنهما قوام واحد... لا مهرب لك، لا مهرب لك إن شئت التمادي في ألا تكون والعالم من حولك ما أنتما عليه فعلا، إلا أن تلجأ إلى عادة البشر الخالدة. عليك بالكذب إذن. فالكذب، كما يقال، ملح الرجال"[(١)].

ففي محاورة النفس، أو النجواء في النص السابق يمكن استبدال ضمير المخاطِب بضمير المتكلّم، وتكون النتيجة واحدة، وهي توصيف انشغال الذات، وبحثها عن التميّز والتفرّد في مجتمع يدفع بكل طاقاته إلى تذويب الفرد في الجماعة، من خلال النزعات العشائرية، أو الجهوية، أو الطائفية، وهو ما أوحى إليه بـ (أل) التعريف التي تغتال الفرد في الجماعة.

وفي الاقتباس الآتي ننتقل إلى الأسئلة التأمّلية التي تخرج عن معانيها إلى معاني التقرير، والحديث هنا بضمير المتكلّم موجّها إلى الذات الإلهيّة:

" يا الله! كم ثقيلة هي الروح! كم سرّك المكنون لغز مغلق وأحجية مستحيلة! كم أبهظته الأيام بما حطّت فيه وشالت! كم أنا وهو – نحن الاثنان

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٣٠- ١٣١.

في هذا الواحد الراقد على ظهره يرنو باتجاه السفينة على الحائط مغمض العينين"[١].

وبخروج الاستفهام إلى معاني التعجّب في الفقرة السابقة، فإن التعجّب نفسه يخرج إلى معنى الاستكثار، وإذا ما عرفنا أن الضميرين المشار إليهما في الاقتباس السابق يمثّلان السارد وذاته، فإن التعجّب يكون في مكانه، عندما يمرّر الراقد على ظهره في المشفى شريط ذكرياته أمام عينيه، ويستعرض بسرعة ما كان من وقائع في حياته الماضية، وهو ما يفسّر ما يشبه البلبلة التي تنعكس في الاقتباس السابق، بتكرار اسم الاستفهام (كم)، فضلا عن ارتباك التعبير، أو انزياحه ليكون بصورة جديدة غير معهودة كما في : (كم سرّك المكنون لغز مغلق) إذ إن أداة الاستفهام المناسبة في هذا المقام هي (كيف) وليس (كم) وهنا ربّما لا تشفي كيف، لأنها تتموضع في الكيفية دون تأثير هذه الكيفية، فيصير الاستفهام بكم التكثيرية أبلغ.

باللغة نفسها التي يستخدمها السارد، وبضمير المخاطِب ينقل الحديث إلى أسلوب الأمر، والأمر هنا يخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى توصيف السيرة الكتابية، وتوصيف فعل الكتابة نفسه، يقول:

" لا تفعل مثلما فعلت شخصية بورخيس، تلك التي ماتت تحت وطأة ذاكرتها، تخفّف منها واكتب فيها لتكتشف أبديّتك"[٢].

حيث يصير فعل الكتابة انتصارًا على الموت أو مواجهة له، وخروجًا من الفاني، إلى الخالد، ويصبح تفريغ الذاكرة بالكتابة اكتشافا للأبديّة، أو الخلود.

وفي الإطار نجد الحديث الموجّه للذات بضمير المخاطِب يستخدم في الميتاقص، أو رواية الرواية، يقول السارد:

" تجاربك في إنشاء القصص ناقصة دائما، أهو نقصك أنت تحتال عليه"[١].

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ١٧٨.
(٢) المصدر السابق، ص ١٥.

فالرأي هنا نقدي، تحتّم شعرية النصّ السردي ضمير المخاطب، إذ إنه من الصعب أن يقول تجاربي، ونقصي، واحتيالي، في لحظة تكون فيها الذات المخاطبة تستعرض في شريط التذكر الذي يمرّره اقتراب الفترة الحرجة، أو الإصابة بمرض سريع كانسداد الشريان التاجي.إن التنقل بين الضمائر في السرد يتيح للسارد الذي يعاود تجربته الذاتية في الحياة في جزئيها السردي، والنقدي، يتيح له الوقوف في الزاوية المناسبة للنظر، فهو عندما يروي عن ذاته يستخدم ضمير الأنا، وعندما يعارك ذاته يستخدم ضمير المخاطب ليتيح مساحة كافية لتأمّل التجربة بعين ناقدة، فهو عندما يتحدث عن ذاته، يقول: "ولدتُ سنة النكبة، خرجت من رحمها"[٢] . وأمّا عندما يتأمّل التجربة، فإنه سيقول: " أكنت تدعوها إليك، بحسب ما تكتبه، أم تستدعي جميع أشيائك الدفينة محاولاً أن تحيط بنفسك، آخذاً بوصيّة بورخيس في أن لا تموت تحت وطأة الذاكرة المقفل عليها؟"[٣]

وإذا انتقلنا من إطار تعدّد اللغة، إلى إطار توصيف اللغة وفق مستوياتها الاتصالية، فإننا استنادًا إلى ما سبق من إشارة إلى تجاور اللغات داخل هذه الرواية، سنصل إلى عدم القدرة على توصيف جامع لهذه اللغة، وسيكون لزامًا التوصيف وفق نمط اللغة التي نريد توصيفها، وقد قمنا بذلك في ما سبق؛ فتحدثنا عن لغة القصص التقليدي، ولغة التأمل، واللهجات، ثمّ إن المقولة التي نستطيع أن نخرج بها من هذا هي أنّ هذا النمط من السرد المذوّت يحتمل مثل هذا التعدّد في اللغة المسندة إلى سارد واحد، ولو كان الأمر غير ذلك لكانت الرواية غير ذلك، بمعنى لخرجت الرواية من مساحة السيرة الروائية الأدبية، إلى أفق السيرة أو المذكرات.

وتكاد الرواية في مقطع يلخّص حياة السارد أن تشرح لنا سبب تسميتها، (أرض اليمبوس)، إذ إن السارد ينقلنا نقلات سريعة حتى يوصلنا إلى هذا الخيار، والاقتباس الآتي سوف يلخّص الرواية كاملة تلخيصه لحياة السارد:

---

(١) فركوح، المصدر السابق، ص ٥٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

" كنت صغيرا لمّا جاءتني العصفورة الصفراء وقالت: أمك حليب، وأبوك حديد، وأنت حلو ظريف.

ثمّ كبرت قليلا لمّا جاءتني مريم الشقراء، وقالت: أنا حليب، وأنت حبيب، والدنيا سرير لنا رحيب.

ولمّا بلغت حدّ أن أفيض عليّ قال أبي: خشيت إرعابك فينقطع نسلك!

وعلى رجفة يدي واصفرار وجهي ونحولي قال خضر: لا ترم بأطفالك في المراحيض، حرام!

وحين صلب عودي تماما وأقدمت على الانخراط في مصنع الرجولة والبطولة والفداء واسترداد الوطن السليب سألوني بريبة ليست فاهمة: لست منا فلماذا تكون معنا؟ لكنّي أبيت واخترت. فسألني الآخرون بدهشة مستنكرة: لست منهم فكيف تكون معهم! عندها أُرغمت على استحضار خرائط الأرض الحرام، لأحدّد لنفسي مكانا فيها، أو لأستقرّ بينهما، ولما تبيّنت صعوبة الأمر؛ عدت إلى دروس الدين، ولُذتُ ب(أرض اليمبوس): ليست جحيما وليست جنّة، لكنها تظل جبلاً صالحا لأمثالي أطلّ منه عليهما. أطلّ منه على العالم"[١].

فالاقتباس السابق نجد فيه الطفولة، والنضج المبكر، والشباب ونشدان الرجولة، ثمّ الصدمة التي رسمت مسار الحياة، وجعلت السارد يبحث عمّا يعدّل به الاختلال، فوجد (أرض اليمبوس) التي لا انحياز فيها إلى جهة، عندما لا يفهم البطل انقسام الشعب الواحد إلى شعبين.

* * *

عرضنا في هذا الفصل الملامح العامة للغة الروايات المدروسة، ولعلّنا استطعنا أن نقدّم شيئا في تلمّس الانسجام بين اللغة والنمط الروائي، فوجدنا اللغة التقريرية تناسب السرد الواقعي النقدي، واللغة الشعرية المرمّزة تناسب الرواية الرمزية، واللغة المتعدّدة تناسب رواية تعدّد الأصوات، واللغة الأحادية تسيطر على الرواية المؤدلجة.

---

(١) فركوح، **أرض اليمبوس**، المصدر السابق، ص ١٧٣-١٧٤.

الملاحظـــة الأخـــرى التـــي يمكـــن تســـجيلها هنـــا هـــي أن اللغـــة فـــي الـــنص المتأمّـل تميـل إلـى التصـوير، وتفـيض بالشـعرية الناتجـة عـن الانزيـاح عـن مـألوف الـدلالات فـي الألفـاظ، ومـألوف الصـورة أيضـا، كمـا رأينـا فـي روايـة تـراب الغريـب التـي تجعـل الجمـالي باعثـا علـى الحـزن، وتجعـل المطلـق مقيـدًا أثنـاء وقوف السارد على تل الحسباني.

الخاتمة

حاول الباحث في هذه الدراسة أن يبقى في إطار النقد الأدبي، أو نقد السرد، وأن لا ينجرف في تيار السرديات الأوسع، حيث يرى الباحث فرقًا بينهما جديرًا بالانتباه في معالجة النصوص، ويستند الباحث في هذا الرأي إلى رأي شكري عزيز الماضي في كتابه (من إشكاليات النقد العربي الجديد)، في ضرورة التفريق بين النقد الأدبي وعلم الأدب[١]، أو علم السرد، مما يشكل ضرورة البقاء في الظاهرة الأدبية، لأن علم السرد أوسع من ذلك بكثير، فضلاً عن كونه ذاهبًا إلى غايات غير غايات النقد الأدبي، تستعير أدواتها من مناهج البحث في العلوم الطبيعية في أغلب الأحيان، ولا تستطيع أن تصل إلى نتيجة حاسمة لأنها تطبق قوانين التحليل السكونية على متحرك هو الأدب الذي يتغير كلّ يوم، وليس له لحظة تاريخية يمكن أن يقف فيها عن التطوّر، وما يرى اليوم من قوانين ثابتة ستكون بعد قليل معرضة للخرق أو النسف، تبعًا لقوانين التغير الإنساني. كما استفاد الباحث من رأي سعيد يقطين في التفريق بين علم السرد ونقد السرد، وما يتوجّب على كلّ منهما القيام به [٢]، ويتفق الباحث إلى حدّ كبير مع يقطين في ما ذهب إليه، ومن هذا المنطلق كان يضع نصب عينية أنه ينظر في نص روائي له مواضعاته التي تبقيه في جنسة الأدبي، ولا تعامله بوصفه سردًا بلا هويّة، حيث إن مفهوم السرد قد يتسع ويشمل كل خطاب، أو كلّ إرسالية، بينما يكون النص موضوعًا في إطار جنسه محددًا بمواضعات ذلك الجنس، مرتهنًا للميثاق السردي، وتبدأ قراءته وفق ذلك الميثاق الذي ينص على أن هذا النص رواية، أو قصّة، أو مذكرات، أو غير ذلك، ومن هذا المنطلق كانت العنوانات التي عنون بها الباحث الفصول، وكانت طريقة المعالجة التي أبقت النصوص منفردة، ولم تبحث في توافر هذه التقنية أو تلك من تقنيات السرد المتعارف عليها بين النقاد، رابطًا بين العناصر التي يتشكل منها النص الروائي، والثيمة الأساسيّة التي يعالجها النص، أو نمط الرواية المُعالجة.

---

(١) الماضي، شكري عزيز، ٢٠٠٨ من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط٢، عمان، دار ورد، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

(٢) يقطين، سعيد، ٢١٠، السرديات والنقد السردي بحث منشور في مجلة نزوى، مرجع سابق، العدد ٦٣.

ولمّا كانت الدراسة معنيّة بمعرفة تقنيات السّرد الروائي، وما تواضع عليه النقد في تعريفاتها، وفهمها، فإن الباحث قد أفاد من تلك التقنيات، وعالجها في أماكنها وفق غاية الدراسة، وأفرد لها فصلا مستقلاً، بحث فيه في أهم ملامح السرد في الروايات المدروسة رابطًا بين ذلك الملمح ونمط الرواية ومشاغلها، مختبرًا التقنيات والأساليب السردية، وقدرتها على صوغ العالم الروائي في الرواية المدروسة، مقدّمًا خلاصة لما توافر عليه البحث من نتائج في كلّ فصل من فصول الرسالة.

ولعلّه من المفيد إجمال النتائج التي توصّل إليها الباحث بما يأتي:

أولاً: تعالقت كيفيّة رسم الحدث مع الثيمة المركزية للرواية؛ ففي الرواية التي تتأمّل الموت استغرقت في المزج بين القصص التي تفضي كلّها إلى الموت، وحاولت من خلال القصص المتوازي والمتراكب أن تشخّص الموت، بوصفه الناظم الأساسي في الحياة.

وأما الرواية التي اعتمدت تيار الوعي، كما في (أرض اليمبوس) فقد صنعت حدثها الكلي من تشظية السيرة الذاتية، ومحاكمتها، فاصطنعت لذلك ضمير المخاطب الذي أتاح للسارد نقل المرايا، أو زوايا النظر، ليتأمّل السيرة في لحظة عصيبة، هي لحظة يمرّ بها شريط الحياة سريعًا، فيفجأ الشخصيّة بسرعته، وتستغرق فيه الشخصية في محاولة للانتصار على الفناء بالكتابة، فتعدّدت ضمائر السرد التي تشير كلّها إلى واحد.

وأما الرواية الذاهبة في الخطاب النسوي، كما في (خارج الجسد) فقد جاء الحدث فيها متفاوتًا بين التكثيف، والتفصيل، حسبما أراد الخطاب أن يظهره، إذ استغرقت تفاصيل المرأة في حالة المعاناة، وأجملت في حالات السعادة.

وأما الرواية الذاهبة في رسم معالم الحياة الاجتماعية أو السياسية، سواء أكانت المعتمدة على مدونة التاريخ، أم المعتمدة على الواقع المعيش، فقد

رأينا فيها ما نسمّيه مسرحة الرواة، وتعدّدهم، وإذ يتكامل الرواة في رسم معالم الحدث، فإنهم يختلفون في زوايا النظر، لكنّ بناء الحدث واحد في الروايتين، إذ إن المعمار الفني قائم على تناوب الرواة على خشبة النص.

ثانيًا: أخذت الشخصية الروائية أبعادها، وطريقة تشكلها، وحضورها، ودورها في البناء الروائي من خلال هاجس النص بالدرجة الأساس، وهاجس النص هو هاجس المؤلف، وخياراته، وفهمه للواقعة الجمالية؛ فشخصيات رواية الذاكرة الجماعية غير شخصيات الرواية التسجيلية، وهي غير شخصيات رواية السيرة الذاتية، وغير شخصيات الرواية المستندة إلى المدونة التاريخية، كما أن الهاجس الروائي، ورؤية الروائي للكون هو الذي يحدّد ماهيّة حضور الشخصيّة وكيفيّته.

ثالثًا: تفاوت بناء المكان في الروايات المدروسة؛ فذهبت رواية الذاكرة الشعبية إلى تسريب دفء المكان للمتلقي عبر الصورة المزجية التي تشكلت من الحركة وأثر الزمن في المكان، وغاب عنها التأمّل الجمالي لصالح تخصيب الحركة بالوصف التشويقي المنسجم مع حركة السرد والشخصيات.

وتأدلجت صورة المكان بالرواية المؤدلجة، فقلبت معادلة الدفء والحنين إلى البيت الأول، أو العش الأول، فصار المكان الحميم تحت وقع الإيديولوجيا مكانا طاردًا ، وصار المكان الجديد المجهول مكان سحر وجمال كما هو الحال في رواية خارج الجسد لعفاف بطاينة.

واستوحش المكان، وانقلبت فيه المعايير الجمالية ودلالات الألفاظ في الرواية المسكونة بهاجس الموت.

وحاولت الرواية المستندة إلى التاريخ تأثيث المكان التاريخي لينسجم مع الغاية الذاهبة إلى إعادة الاعتبار للمجتمع من سطوة التاريخ السياسي، أو المسيس.

فيما عملت اللغة في رواية السيرة الذاتيه على نقل الألفة بالمكان وجعله غنيّا حتى في الحالات التي يلفّه فيها الفقر.

وأظهرت الرواية السياسية تنوع المكان من المكان المهمّش إلى المكان الغني، ومن المكان الاجتماعي إلى المكان السياسي (المزرعة) وجلّت المكان السياسي بصورة غير مسبوقة.

رابعًا: حدّد الإطار الزماني العام موضوعات الروايات، وصبغها بتجلّياته في أنفس الروائيين، وألقى بظلاله على النصوص الروائيّة في الفترة المدروسة.

وقفز الروائيون في هذه الفترة قفزة أخرى تجاوزت جلد الذات إلى البحث عن آفاق أخرى للكتابة، تتحرّر من الشعاريّة، أو الخطاب السياسي المباشر، أو ما يطلق عليه الأدب السياسي، ونقل القلق الجمالي والوجودي إلى آفاق جديدة، متحرّرة من وقع الهزيمة المباشر، ذاهبة تحت وقع الانهزام الكلي إلى أسئلة أخرى قد تفسّر، أو تفتح الآفاق نحو تفسير آخر غير التفسيرات التي قدّمتها الرواية العربية، في بداية عقود الهزائم المتوالية بعد العام ١٩٦٧.

وانسجم إيقاع السرد مع غايات السارد، أو الكاتب، ذلك أنّ الرواية التأمّلية أبطأت الإيقاع من خلال لغة التخييل الهادفة إلى إثارة الأسئلة أكثر من التسلية، فيما كانت الرواية الذاهبة في التاريخ تتوخى الإيقاع السريع، والعبارة القريبة، انسجامًا مع ما تستبطنه الرواية، وما تنشده.

خامسًا: مالت الروايات الجديدة في الأردن إلى السرد بضمير المتكلّم، وهو أمر يحتاج إلى تفسير حاوله الباحث، ولا يدّعي أنّه قد توصّل إلى إجابة شافية، مما يبقي رصد هذه الظاهرة بحاجة إلى دراسات قد تكون من غاياتها التفسير العلمي الدقيق، والخروج بنتائج أكثر دقة.

كما أن البحث قد توصّل إلى معرفة الطاقة السردية الكبيرة التي يمنحها استخدام ضمير المتكلّم، وقدرته على التجلي بأكثر من صورة، بما يسهم في كسر نمطية السرد، وفتح المجال أمام تعدّد الأصوات السردية، وقدرة هذا الضمير على الإيهام بالواقع، وتمرير إرسالية الكاتب بصورة يمكن تقبّلها بإرجاء اختبارها إلى المستقبل، وفق ما يرى بوتور.

الظاهرة الأخرى التي رصدها الباحث السرد الممسرح الذي برز جليّا في الحقبة المدروسة، وقد توصل الباحث من خلال دراسته إلى إمكانات هذا النمط من السرد المفتوحة في التجديد، وحمل الطاقات الفكريّة للشخصيات، مع إمكان تمرير الكاتب أفكاره ومواقفه عبره ، فضلاً عن طاقته الإيهاميّة.

سادسًا: أظهرت الملامح العامة للغة الروايات المدروسة شيئًا من الانسجام بين اللغة والنمط الروائي، فوجدنا اللغة التقريرية تناسب السرد الواقعي النقدي، واللغة الشعرية المرمّزة تناسب الرواية الرمزية، واللغة المتعدّدة تناسب رواية تعدّد الأصوات، واللغة الأحادية تسيطر على الرواية المؤدلجة.

الملاحظة الأخرى التي يمكن تسجيلها هنا هي أن اللغة في النص المتأمّل تميل إلى التصوير، وتفيض بالشعرية الناتجة عن الانزياح عن مألوف الدلالات في الألفاظ، ومألوف الصورة أيضا، كما رأينا في رواية تراب الغريب التي تجعل الجمالي باعثًا على الحزن، وتجعل المطلق مقيّدًا أثناء وقوف السارد على تل الحسباني.

أما الملامح العامة التي تحصّل عليها الباحث في دراسته، فيمكن إجمالها بما يأتي:

ــ تنوّعت الأنماط الروائيّة في الرواية العربيّة في الأردن في العشريّة الأولى من القرن الحادي والعشرين، وتجاورت هذه الأنماط من الرواية التقليدية، والخطابيّة، إلى الرواية الشعرية.

ــ تنوّعت انشغالات الرواية العربية في الأردن، بين الذاتي والموضوعي، وكان للقضية الفلسطينية النصيب الأكبر من انشغالات الرواية، يأتي بعدها الأوضاع السياسية بصورة عامة، مع بروز هواجس جديدة في الرواية مثل الرواية النسوية، والرواية التي تعيد إنتاج التاريخ بصورة روائية.

ــ برز روائيّون وضعوا بصمات خاصّة في الرواية الأردنية، وغادروا مثل المرحومة زهرة عمر.

ـ عكس البناء الفني في الروايات المدروسة العلاقة التي تشذ العناصر الروائية بالثيمة التي تعالجها الرواية، وهو من أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة؛ إذ تجلّت العلاقة بين طبيعة الحدث الروائي، والشخصية، والزمان والمكان، والنسيج اللغوي، مع الثيمة الروائية، وكان الموضوع، أو سؤال الرواية، الذي كاد يغيب في الدراسات النقديّة، قد برز مؤشّرًا مهمًا في تكوين العناصر الروائية. نجحت الرواية الذاهبة في إعادة إنتاج التاريخ بتقديم رؤى ووقائع افتراضيّة تحمل رؤية ديمقراطيّة في قراءة التاريخ، بعيدًا عن التاريخ المربوط بالحكام، أو القادة.

ـ نجحت الرواية المتكئة على السيرة الذاتية في إنتاج نصّ قابل للقراءة بوصفه نصًّا روائيًا فنّيًا، ولم تمنع المرجعيّات الخاصّة بالمؤلف النصّ من التوافر على بنية روائية يمكن قراءتها وفق الميثاق السردي الروائي.

وأخيرًا، فإنّ الجهد المتواضع الذي أقدّمه في هذا المقام العلمي، لا أرى فيه إلا حلقة من حلقات، يمكن أن تعالق الرواية العربية في الأردن، التي فيها الكثير مما يمكن أن يدرس، ويعالج في غير سياق، ولغير هدف، وما هذا الجهد إلا أقله، توخيت فيه أن أرى إلى النص من داخله، وها أنا بعد هذه الرحلة، أقرّ بأن ما قمت به قد لا يشكل شيئًا مهمًّا، لأنّ الأفق انفتح أمامي إلى دراسات ومغالبات أخرى في هذا الكون الساحر الجميل.

أما التوفيق، فمن الله، وأما التقصير، فمن عند نفسي، ولله الحمد أولا وأخيرًا، ثمّ الشكر لأساتذتي الذين تعلّمت على أيديهم، ونهلت من علمهم الغزير، ما أعانني، وسدّد طريقي.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، نبيلة، ١٩٨١، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط٣، القاهرة، دار المعارف.
- إبراهيم، عبدالله، ١٩٩٢، **السردية العربية**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- إبراهيم، عبدالله، ٢٠٠٩، السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، **مجلة نزوى**، العدد ١٤، عن موقع نزوى الإلكتروني بتاريخ ٢٠٠٩/٦/٢٨ http://www.nizwa.com/articles.php?id=706
- أبو حمدان، جمال، ٢٠٠٢ ، **قطف الزهرة البرية**، ط١،عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- أبو هيف، عبدالله، ٢٠٠٥، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، بحث منشور في **مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث**، مج٢٧، ع١.
- أحمد، حفيظة، ٢٠٠٧، **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية**، ط١، رام الله، مركز أوغريت الثقافي.
- أشهبون، عبدالملك، ٢٠٠٩، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ط١، سوريا، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.
- باختين، ميخائيل،٩٨٨، **الكلمة في الرواية**، ط١ ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- بارت، رولان، ١٩٩٣، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ط١، ترجمة منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري.
- الباردي، محمّد، ٢٠٠، **إنشائية الخطاب الروائي**، ط١، دمشق، الاتحاد العام للكتاب العرب.
- باشلار، جاستون، ١٩٨٠، **جماليات المكان**، ط١، ترجمة غالب هلسا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

- بحراوي، حسن، ١٩٩٠، **بنية الشكل الروائي**، ط١،بيروت: المركز الثقافي العربي.

- البراري، هزّاع، ٢٠٠٧، **تراب الغريب**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

- بركات، مخلد، ٢٠١٠، **بندورة الحية**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

- برنار فاليت، **النص الروائي: تقنيات ومناهج**، ترجمة: بنجذو، رشيد، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

- برنس، جيرالد، ١٩٨٧، **المصطلح السردي**، ترجمة: خازندار، عابد، ٢٠٠٣، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

- بطاينة، عفاف، ٢٠٠٩، **خارج الجسد**، ط٣، بيروت، دار الساقي.

- بنكراد، سعيد، ٢٠٠٣، **سيمولوجية الشخصية السردية**، ط١، عمّان، دار مجدلاوي للنشر.

- بوتور، ميشيل، **الرواية كبحث**، مقالة في كتاب الرواية اليوم ،إعداد وتقديم مالكوم برادبري، ترجمة: أحمد عمر شاهين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- تلاوي ، محمد نجيب،٢٠٠٠ ، **وجهة النظر في رواية الأصوات العربية**، ط١، دمشق، منشورات الاتحاد العام للكتاب العرب.

- تودوروف، تزفيتان، د. ت، **مفاهيم سردية**، ط١، ترجمة: عبدالرحمان مزيان، ٢٠٠٥، الجزائر، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية.

- حمداوي ، جميل، ١٩٩٧، السيميوطيقا والعنونة ، **مجلة عالم الفكر**، المجلد ٢٥، العدد ٣، الكويت.

- خريس، أحمد، ٢٠٠١، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، ط١، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.

- خريس، سميحة، ٢٠٠٣، **دفاتر الطوفان**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

- ــــــ ، ٢٠٠٨، **نحن**، ط١، عمان، دار نارة للنشر.

- خورما، نايف، ١٩٧٨ ، **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، ط١، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

- درّاج، فيصل، ٢٠٠٨ ، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ط١، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية.

- ـــــ ، **الاغتراب وشقاء البحث عن هويّة في** (باب الحيرة) ، عمّان، جريدة الدستور، الملحق الثقافي، ٢٠٠٧/٢/٣.

- الذنيبات، رانيا أحمد، ٢٠٠٢، البناء السردي **في الرواية الأردنية ١٩٩٤-٢٠٠٠**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة: مؤتة، الأردن.

- رحال، غصون، ٢٠٠٢، **شتات**، ط١، عمان، دار الينابيع للنشر والتوزيع.

- الرزاز، مؤنس، ١٩٩٢، **اعترافات كاتم صوت**، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- الرشود، تمام، ٢٠١١، **البناء الفني في روايات ليلى الأطرش**، ط١، عمّان، الدار الأهلية للطباعة.

- رواشدة، رمضان، ٢٠٠٦ ،**النهر لن يفصلني عنك**، ط١، عمّان دار أزمنة للنشر والتوزيع.

- الرواشدة، سامح، ٢٠٠٦، **منازل الحكاية**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

- روب جرييه، آلان، د.ت، **نحو رواية جديدة**، ط١، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة، دار المعارف بمصر.

- الزجاجي، باقر، البنية السردية في الرواية السبعينية وإشكالية توظيف الحوار الفني، بحث منشور في **مجلة علوم العربية وآدابها**، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العدد التاسع، ٢٠١٠.

- زيتوني، لطيف، ٢٠٠٢، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، بيروت، مكتبة لبنان: ناشرون.

- ستار، ناهضة، ٢٠٠٣، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ط١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب

- السعافين، إبراهيم،٢٠٠٧، **الرواية العربيّة تبحر من جديد**، ط١، دبي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع.

- شعبان، هيام أحمد العلسي، ٢٠٠١، **التجربة الروائية عند إبراهيم نصرالله**، رسالة ما جستير غير منشورة، جامعة اليرموك: إربد، الأردن.

- الشوابكة، محمد، ٢٠٠٦، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

- ضمرة، يوسف، ٢٠١١، **الهوامش والمركز في الرواية الأردنية**، مقالة منشورة في موقع الجزيرة نت الإلكتروني:
http://www.aljazeera.net/NR/exeres/3A8BE07D-3099-4FCC-AE6B-A42DA793FEF8.htm

- الطاهر عبدالله، أسماء، ٢٠١٠، مسرحة الرواية، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

- الطراونة، ابهاره قاسم، ٢٠١١، **هزاع البراري روائيا**، أطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة مؤتة، مؤتة، الأردن.

- عباس، إحسان، ١٩٨٧، **تاريخ دولة الأنباط**، ط١، عمّان، دار الشروق للنشر والتوزيع.

- عبدالنور، جبّور، ١٩٨٤، **المعجم الأدبي**، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين.

- العتيلي، مؤيد، ٢٠٠٥، **دوائر الجمر**، ط١، عمان/بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- عثمان، اعتدال، ١٩٨٢، البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء، **مجلة فصول**، مصر، مج٢، ع٢، ١٩٨٢.

- عزام، محمد، ٢٠٠٥، **شعرية الخطاب السردي**، ط١، دمشق، منشورات الاتحاد العام للكتاب العرب.

- عمايرة، جميلة، ٢٠٠٧، **بالأبيض والأسود**، ط١، عمّان، دار الشروق.

- غبيش، إبراهيم، ٢٠٠٣، **شمال غرب**، ط١، عمان/بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- غرايبة، هاشم، ٢٠٠٨، **أوراق معبد الكتبا**، ط١، عمان، منشورات وزارة الثقافة.

- غرييه، آلان روب ، **نحو رواية جديدة**، ط١، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. القاهرة، دار المعارف بمصر.

- فاليت، برنارد، ١٩٩٢، **النص الروائي: تقنيات ومناهج**، ترجمة رشيد بنحدو، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

- فرحات، عادل، ١٩٩٧، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ط١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- فركوح، إلياس، ٢٠٠٢، **الأعمال القصصية**، ط١، عمّان/ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- فضل، صلاح، ١٩٩٢، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

- الفيصل، سمر روحي: ٢٠٠٣، **الرواية العربية: البناء والرؤيا**، ط١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- الفيصل، سمر روحي، ١٩٩٦، بناء المكان الروائي، الرواية السورية نموذجا، بحث منشور في **مجلة الموقف الأدبي**، ع٣٠٦. موقع المجلة على الشبكة العنكبوتية:

- قاسم، عبده قاسم، ٢٠٠٨، التاريخ والرواية: تفاضل أم تكامل، مقال في **سلسلة أبحاث ملتقى القاهرة الثالث للأبداع الروائي**، ط١ ، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة.

- قسومة، الصادق، ٢٠٠٠، **طرائق تحليل القصة**، ط١، تونس، دار الجنوب للنشر.

- القيسي، يحيى، ٢٠٠٦، **باب الحيرة**، ط١، عمان/ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- ـــــ ، ٢٠١٠، **أبناء السماء**، ط١، بيروت/عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- كليرك، توماس، د.ت، **الكتابات الذاتية، ترجمة: محمود عبدالغني، ٢٠٠٥**، ط١، عمان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

- لحميداني، حميد، ١٩٨٩، **أسلوبيّة الرواية**، ط١، الدار البيضاء، منشورات دراسات: سال.

- ـــ، ٢٠٠٠، **بنية النص السردي**، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

- ـــ، ١٩٩١، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي.

- ـــ، ٢٠١٠، الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث(من الإحالة إلى العلامة)، موقع **دروب** على الشبكة العنكبوتية: **http://www.doroob.com/archives/?p=46578**،

- لوتمان، يوري، ١٩٧٠، **مشكلة المكان الفني**، ترجمة: قاسم، سيزا، ١٩٨٠، ضمن كتاب **جماليات المكان**، ط٢، الدار البيضاء، دار عيون المقالات، .

- لوغون، فيليب، ١٩٩٤، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، ط١، ترجمة: عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي.

- الماضي، شكري عزيز، ٢٠٠٨ **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط٢، عمّان، دار ورد، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

- الماضي، شكري عزيز، ٢٠٠٨، أنماط **الرواية العربية الجديدة**، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

- مجموعة كتاب،، ١٩٩٢ **طرائق تحليل السرد، ضمن سلسلة ملفات**، ط١، الرباط، اتحاد كتاب المغرب.

- مدانات، عدي، ٢٠٠٨، **تلك الطرق**، ط١، عمّان، الأهلية للنشر والطباعة.

- مرتاض، عبدالملك، ١٩٩٨، **في نظرية الرواية**: بحث في تقنيات السرد، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

- المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، ١٩٨٦، **مدخل إلى نظريّة القصّة**، ط١، بغداد، دار المأمون.

- منـدلاو، أ.أ، د.ت، **الزمن والرواية**، ط١، ترجمة بكر عباس،١٩٩٧، عمان، دار الشروق، وبيروت، دار صادر، ص ١٠٣-١٠٤.

- ناجي، جمال، ٢٠٠٨، **عندما تشيخ الذئاب**، ط١ عمّان، وزارة الثقافة.

- نصر الله، إبراهيم، ٢٠٠٩، **زمن الخيول البيضاء**، ط٤، الجزائر العاصمة، منشورات الاختلاف.

- النوايسة، حكمت، ٢٠٠٧، **الرواية ووعي الكتابة**: دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية، ط١، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

- نور الدين، صدّوق، ٢٠٠٩، **أفق الرواية**: دراسة في ثلاثية إلياس فركوح، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر.

- هلسا، غالب، ١٩٨٠، مقدمة ترجمته كتاب **جماليات المكان لجاستون باشلار**، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

- هياس ، خليل شكري ،٢٠٠١، سيرة **جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)** ، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- وادي، فاروق، ٢٠٠٦، **عصفور الشمس**، ط١، عمان/بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- وارين، أوستن، وويلك، رينيه، ١٩٦٢، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون.

- يقطين، سعيد ،٢٠٠٩ الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، **مجلة نزوى**، العدد الرابع والأربعون http://www.nizwa.com/articles.php?id=2462

- يقطين، سعيد، ١٩٩٣، **تحليل الخطاب الروائي**، ط٢، بيروت، المركز الثقافي العربي.

- يقطين، سعيد، السرديات والنقد السردي، **مجلة نزوى**، العدد ٦٣.

- يوسف، آمنة، ١٩٩٧، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط١، سوريا، اللاذقية، دار الحوار.

ببلوغرافيا الرواية العربية في الأردن

٢٠٠١ ــ ٢٠١٠

- أبو حمدان، جمال، ٢٠٠٢، **قطف الزهرة البرية**، ط١، عمان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

ـــــ ٢٠٠٥، **خيط الدم**، ط١، عمّان، أمانة عمان الكبرى.

ـ ٢٠٠٩، **نجمة الراعي**، ط١، عمّان، دار ورد للنشر والتوزيع.

- أبو شاور، رشاد، ٢٠٠٥، **أرض العسل**، ط١ ، عمّان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

- الأطرش، ليلى، ٢٠٠٥، **مرافئ الوهم**، ط، رام الله، ١دار أوغاريت.

ـــــ ٢٠١٠، **رغبات ذلك الخريف**، ط١، عمّان، وزارة الثقافة.

- البراري، هزاع، ٢٠٠٦، **تراب الغريب** ، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر.

- بركات ، زياد، ٢٠٠٤، **نسيا منسيا** ، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

- بركات ، مخلد، ٢٠٠٨، **الحرذون**، ط١ ، عمّان، وزارة الثقافة.

- ـ ٢٠١٠، **بندورة الحية**، ط١ ، عمّان، دار اليازوري للنشر والتوزيع

- بطاينة، عفاف، ٢٠٠٤، **خارج الجسد**، ط١، بيروت، دار الساقي.

-

- توفيق، قاسم، ٢٠٠٧، **الشندغة**، ط١، رام الله، فلسطين، دار الرعاة للنشر والتوزيع.

- خريس، سميحة، ٢٠٠٣، **دفاتر الطوفان**، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

- ــــ ٢٠٠٣، **الصحن**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع

- ـ ٢٠٠٦، **نارة أمبراطورية ورق** ، ط١، عمّان، دار نارة للنشر والتوزيع.
- ـــــ ٢٠٠٨، **نحن**، ط١، عمّان، دار نارة للنشر والتوزيع.
- ــ ٢٠٠٩، **الرقص مع الشيطان** ، ط١، عمّان، دار نارة للنشر والتوزيع.
- ــ ٢٠١٠، **يحيى** ، ط١، الإمارات العربية المتحدة، دار ثقافة للنشر والتوزيع.
- رحال، غصون، ٢٠٠٢، **شتات** ، ط١، عمّان ، دار الشروق.
- ـــ ٢٠١٠ **في البال**، ط١، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الرشيد، حسام، ٢٠٠٢، **الملائكة لا تمشي على الأرض**، ط١، إربد، دار الكندي للنشر.
- ـــــ ٢٠٠٧، **طريد الرمم**، ط١، إربد ، دار الكندي للنشر.
- ـــــ ٢٠٠٩، **التميمة السوداء**، ط١، إربد، دار الكندي للنشر.
- رواشدة، رمضان، ٢٠٠٦،**النهر لن يفصلني عنك**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- زعرور، إبراهيم، ٢٠٠٢، **ذئب الماء الأبيض**، ط١ ، عمّان، وزارة الثقافة.
- ـــــ٢٠١٠، **رعاة الريح** ، ط١، عمان، دار فضاءات.
- سكجها، باسم، ٢٠٠٣، **درب الحليب**، ط١، عمّان، مؤسسة الأرشيف العربي.
- شعلان، سناء، ٢٠٠٤، **السقوط في الشمس**، ط١، عمّان، دار الوراق للنشر.
- صالح، عبدالسلام، ٢٠٠٩، **صرة المر**، ط١ ، بيروت، دار الفارابي.
- ضمرة، نازك، ٢٠٠٧، **ظلال باهتة**، ط١، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع.
- الطاهات، محمد عبدالله، ٢٠٠٠، **حكاية قريسة حكاية رجل**، ط١، إربد، مطبعة الروزنا.
- ـــــ ،٢٠٠٧،**ويظلّ الوعد قائما**، ط١، إربد، المؤلف.
- ـــ، ٢٠٠٩، **مدارات**، ط١، إربد، دار البيروني للنشر والتوزيع.
- الطراونة، أحمد، ٢٠٠٩، **وادي الصفصافة**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- العتيلي، مؤيد، ٢٠٠٥، **دوائر الجمر**، ط١ ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- عقرباوي، إبراهيم، ٢٠٠٧، **نهارات شائكة**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- العلان، رفعت، ٢٠٠٢، **التابوت**، ط١، عمّان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- ــــــ ٢٠٠٤، **سعد الأسود**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- العلي، غسان، ٢٠٠٤، **الذئب**، ط١، عمّان، أمانة عمان الكبرى.
- ــــ ٢٠٠٦، **أهرميان**، ط١، عمّان وزارة الثقافة.
- عمايرة، جميلة، ٢٠٠٥، **بالأبيض والأسود**، ط ١، عمّان، دار الشروق.
- عمايرة، منصور، ٢٠٠٣، **الزحف**، ط١ عمان، المؤلف.
- ــــ ٢٠٠٤ **الرحلة الأخيرة**، ط١، عمان ، ٢٠٠٤، المؤلف.
- ــــ ٢٠٠٥، **تايكي واهبة الحظ**، ط١، عمان، المؤلف.
- ــــ ٢٠٠٧، **الأرض القفار**، ط١، عمان، المؤلف.
- ــــ٢٠٠٩، **سجون من زجاج** ، ط١، عمان، دار ورد.
- عمر، زهرة، ٢٠٠١، **سوسروقة خلف الضباب**، ط١، عمان، دار أزمنة للنشر.
- العموش، حيسن، ٢٠١٠، **التلعة**، ط١ ، عمّان، مطابع الدستور.
- عواد الهلال، عارف، ٢٠٠٩، **القبة الحمراء** ، ط١، إربد، دار حمادة اللدراسات الجامعية.
- عوض الله، إبراهيم، ٢٠٠١، **نوافذ الغضب**، ط١ ، عمّان ، دار الينابيع للنشر والتوزيع.
- ــــ ٢٠٠٧ ، **ظمأ السنابل**، ط١ ، عمّان، دار اليازوري للنشر والتوزيع.
- عيسى موسى، محمود،٢٠٠١، **أسطورة ليلو وحستن**، ط١، عمّان، أمانة عمان الكبرى.
- ــــ ٢٠٠١، **مكاتيب النارنج**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ــــ ٢٠٠٦، **بيضة العقرب**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- غرايبة، هاشم، ٢٠٠٨، **حكاية بترا**، ط١، عمّان، مكتبة عمان.

- ـــــ ٢٠٠٣، **الشهبندر** ، ط١، بيروت، دار الآداب.
- ـــــ ٢٠٠٦، **بترا/ ملحمة العرب الأنباط**، ط١، عمّان، وزارة الثقافة.
- ـــــ ٢٠٠٨، **اوراق معبد الكتبا**، ط١، عمّان، وزارة الثقافة.
- فركوح، إلياس،٢٠٠٧، **أرض اليمبوس**، ط١، عمان، دار أزمنة للنشر.
- قوابعة، سليمان، ٢٠٠٧، **حلم المسافات البعيدة**، ط١، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- ـ ٢٠١٠، **سفر برلك ... دروب الفقر**، ط١، عمّان، وزارة الثقافة.
- كايد، أحمد، ٢٠٠١، **سماح تجمع نور القمر**، ط١، عمّان، دار الكرمل.
- ـ ٢٠٠٤، **نافذة على الجنة**، ط١، عمان، مطبعة الشباب.
- ـــــ ٢٠٠٤، **دير الهوى**، مطبعة الشباب، عمّان، ط١.
- ـــــ ٢٠٠٥، **ريحانة**، مطبعة الشباب، عمّان، ط١.
- ـــــ ٢٠٠٧، **الأرملة**، ط١، عمّان، دار اليازوري.
- ـ ٢٠٠٩، **عذاب الياسمين**، ط١، عمّان، دار اليازوري.
- مبيضين، مهى،٢٠١٠، **خيط الرشق**، ط١ ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- مدانات، عدي، ٢٠٠٨، **تلك الطرق**، ط١، عمّان. المطبعة الأهلية.
- مدانات، عماد، ٢٠٠٧، **حنو البير**، ط١ ، عمّان ، دار نارة للنشر والتزيع.
- ناجي، جمال، ٢٠٠٤، **ليلة الريش**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ـ ٢٠٠٨، **عندما تشيخ الذئاب**، عمّان، ط١وزارة الثقافة.
- النجار، خميس، ٢٠٠٨، **لعبة الدم**، ط١، عمّان، أمانة عمان الكبرى.
- نحلة، مفيد، ٢٠٠٥، **على الجانب الآخر من الشرق**، ط١، عمّان، دار الشروق.
- نصرالله، إبراهيم ، ٢٠٠٥ ، **شرفة الهذيان**، ط٣، بيروت، الدار العربية للعلوم.
- ـ ٢٠٠٩ ، **شرفة رجل الثلج**، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم.
- ـ ٢٠١٠ ، **شرفة العار**، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم.

- ـــ ٢٠٠٩، **زمن الخيول البيضاء**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- وادي، فاروق، ٢٠٠٦، **عصفور الشمس**، ط١ ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ARTISTIC STRUCTURE IN THE ARABIC NOVEL IN JORDAN (2001 - 2010)

By

Hikmat Abdelraheem Hamed ALNawaiseh

Supervisor

Dr. Shukri Aziz Almadi, Prof

ABSTRACT

The thesis deals with the artistic structure of the Arabic novel in Jordan between 2001 & 2010. It aims to monitor the elements of artistic structure, the relationship between the style and subject of the novel, and how do these elements came. It assumes a relationship between the form and content of the novel. The thesis also aims to bring to light the artistic and objective features of Arabic novel in Jordan during the first decade of the twenty first century. It provides an artistic study on the methods of narrative structure of the novels in such decade, where the study has dealt with the following elements: event, characters,Space-time, narrative, and language.

Researcher has provided a preface, through which he has revealed the general features of Arabic novel in Jordan. He has brought to light its main concerns and styles. As more than eighty novels have been published during such period, researcher has selected eight novels to be the subject of the study & application, in accordance with selection basics which take into consideration the distribution of the

novel's styles and the representation of general concerns of the Jordanian novel in the studied period .

Thesis has concluded a number of findings, most important of which are:

□ Exceeding various styles of the novel in the studied years. There were poetic novel, classical novel, historical novel, political novel, and symbolic novel etc..

□ The relationship between the element of the structure of the novel, its theme and novelist's obsession, as elements of novel have been affected by the theme and have differed from novel to another pursuant to that .

Researcher has discussed the detailed findings of the thesis in its conclusion. In conclusion the researcher gives the results of the study.